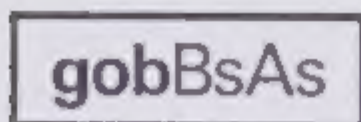


JORGE MIGUEL COUSELO

El negro Ferreyra, un cine por instinto



EDITORIAL FREELAND



SECRETARIA DE CULTURA



Jefe de Gobierno

Dr. Aníbal Ibarra

Vicejefa de Gobierno

Lic. Cecilia Felgueras

Secretario de Cultura

Lic. Jorge Telerman

**Subsecretaria
de Patrimonio Cultural**

Arq. Silvia Fajre

**Subsecretario de Industrias
Culturales**

Lic. Ricardo Manetti

Directora General de Museos

Dra. Mónica Guariglio

Museo del Cine

Pablo C. Ducrós Hicken

Sr. David Blaustein

Presidente

Dr. Alberto Ricardo Dibbern

Vice-Presidente

Cdor. Rogelio Simonatto

Secretario General

Abog. Guillermo Ricardo Tamarit

Secretaria Académica

Prof. María Rosa Depetris

Secretario de Asuntos

Económicos-Financieros

Cdor. Luis Ariel Colagreco

Secretario de Relaciones

Institucionales

Ing. Agr. Alejandro Etchegaray

Secretario de Extensión

Universitaria

Arq. Fernando Alfresdo Tauber

Secretaria de Ciencia y Técnica

Dra. Irma Tacconi

Director de la Editorial

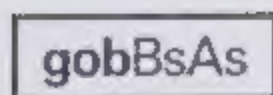
(E.D.U.L.P.)

Lic. Jorge Bernetti

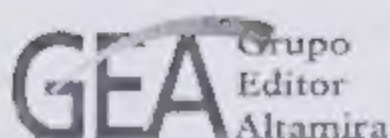
**EL "NEGRO" FERREYRA,
UN CINE POR INSTINTO**

JORGE MIGUEL COUSELO

EL “NEGRO” FERREYRA, UN CINE POR INSTINTO



SECRETARIA DE CULTURA



© Grupo Editor Altamira
Santa Magdalena 635
Buenos Aires, Argentina
☎ (54-11) 4302-2014
4303-2065

Diseño interior: Cutral

Diseño de tapa: Paula Romero

ISBN: 987-942390-5

Impreso en la Argentina
Printed in Argentina

Cuando la doctora Monica Guariglio me honro con la designacion al frente del Museo del Cine, una de las primeras decisiones fue visitar a los ex directores del Pablo C. Ducros Hicken, para presentarme y compartir experiencias, a partir de cada una de las gestiones anteriores y evitar las conductas que hacen de la existencia de un nuevo equipo, el desprecio por lo actuado anteriormente.

En el caso de Jorge Miguel Couselo la visita tenía también la intención de compartir proyectos editoriales. La idea era abrir una línea de trabajo de reedición de clásicos de la historia del cine argentino, pero también una perspectiva sobre el trabajo de críticos e historiadores donde sobresalían los nombres de Calki y Roland.

En ese té con galletitas de la calle Piedras al 500 deje la promesa de reeditar *El Negro Ferreyra, un cine por instinto* cuya única edición data de 1969.

Es difícil reconstruir la memoria de nuestro cine sin la existencia de la biografía de sus pioneros esenciales. Imposible formar nuevas generaciones de directores, productores, artistas y críticos sin conocer la filmografía, el esfuerzo y la trayectoria de aquellos iniciadores.

No siempre se puede cumplir y hacerlo a tiempo. Por eso este libro es un homenaje al Negro Ferreyra y a su autor Jorge Miguel Couselo.

En esta reedición articulamos esfuerzos con la Dirección de Publicaciones de la Universidad Nacional de la Plata. Bienvenido al Museo el mundo de la academia, con quien iniciamos un esfuerzo de difusión y acercamiento a la excepcional población estudiantil formada por las carreras de cine y comunicación social, sólo por citar las más cercanas

Agradecemos la apuesta del Grupo Editorial Atamira, que asume parte de la edición y distribución, eligiendo México en la cultura como horizonte de crecimiento.

Autores, editores, museos, universidades. La memoria y la cultura. El cine por instinto.

David Blaustein
Director del Museo del cine
Pablo C. Ducrós Hicken

JORGE MIGUEL COUSELO, UN CINEASTA DISTINTO

Gracias a Claudio Magris puedo recurrir a la siguiente fábula: "La Rosa era feliz y amiga de las demás flores. Un día se sintió marchitar y a punto de morir. Vio una flor de papel y le dijo: 'Que rosa tan bella eres'. Pero si soy una flor de papel'. 'Sabes que estoy por morir'. La Rosa ahora estaba muerta y ya no hablo más."

Es lo primero que pasa por mi memoria cuando comienzo a escribir palabras recordatorias acerca de un libro sobre José A. Ferreyra¹ que, entre muchas cosas inolvidables, nos dejó Jorge Miguel Couselo el día en que se dio cuenta de que él tampoco era de papel. Es inútil que el corrector automático del Word pretenda corregirme e *ñes* por *el me*. Aunque le quede bien a la sintaxis, no soy yo por cierto el único que debe estar agradecido por el paso de Couselo por este mundo de papeles.

La fábula lo expresa todo acerca de la alegría de vivir, nos recuerda que las cosas daran algo más que la vida pero que también están destinadas a desvanecerse y que, frente al dolor de la muerte, tiene escaso sentido exaltar lo auténtico por encima de lo artificioso. Por lo tanto, es necesario, ser fiel a las lágrimas de las cosas vivas y tener siempre presente el nudo deseo de durar un poco más, el mismo tiempo por lo menos que daran las cosas falsas.

Jorge Miguel Couselo no ha dicho la última palabra —por consiguiente. Este extraordinario "acercamiento", como el mismo lo denomina, a la obra del Negro Ferreyra lo demuestra con precisión. Puedo asegurar sin temor a equivocarme que nunca lo he leído con tanto interés como en esta ocasión en que he tenido que volver a leerlo para

revivirlos doblemente. A los dos, al libro y al autor. Admito que el precio es alto pero también que es un precio que todos tendremos que pagar temprano o tarde.

Es tan minucioso el estudio sobre Ferreyra que realiza Couselo que sorprende redescubrir algo que parecía olvidado en el fondo de algún cajón. Para eso sirven los libros y los trabajos documentados tan generosamente. Para mantener la vida por los tiempos y los tiempos aunque en un mundo perdurable de papel.

Manuel Antin

RECUERDO DE JORGE MIGUEL COUSELO (1925-2001)

para Hebe, Mercedes y Jorge

A estas horas Couselo estará en algún mas alla para socialistas empedernidos, compartiendo cate y cigarrillos con amigos queridos, o haciendo cola con Calki y Roland para ver pasar a Greta Garbo. Aquí, desde que pesa su ausencia, será difícil entrar en ese laberinto que es el cine argentino sin perderse. Habrá que aprender a descifrar las pistas y claves que dejó en sus textos, o resignarse a balconearlo desde afuera, nomás.

Quien opte por la primera opción y tenga este libro entre manos debe saber que cuenta con una de esas claves. Hallará un texto que parece labrado, esculpido, en el que cada frase responde al deseo de iluminar una determinada zona de ese paradigma siempre vivo que fue para Couselo el Negro Ferreyra. La declaración inicial es como vedora: "He seguido a la distancia sus huellas, resignado a lo irremediablemente perdido. Busqué, obtuve y *casi inventé* documentación en procura de fidelidad". Es que para Couselo la erudición no era una variante intelectual del atletismo sino una pasión poética, que vivía con alegría. Escribir sobre cine no era una obligación alimenticia sino una disciplina rigurosa y bella, un acto científico y creativo. En este libro el lector no encontrará una suma de datos y fichas técnicas sino la voluntad apasionada por el acto de reconstruir, desde Ferreyra, esa Buenos Aires perdida de la que fue emergente dilecto.

Couselo también pertenecía a esta ciudad. Sabía donde estaban los rastros del pasado que evocaba y su prosa se nutría de ellos. Por eso lo de *casi inventar*. La casa de Ferreyra en la calle Cochabamba

que hoy ya no existe — e d e c i o l a s p a m e r a s p a g i n a s d e e s t e l i b r o . S i l o d i s c a , e l l e c t o r p a r d e n a a n a i s e a c h e r o r d e r o s t r o g r a v e , d e p r e t e n t a c o n s o b e r d o l i n o p o p a d o u n a p a c e d e s a s a n a l a c o m o s i e n t r a l a e s p a t a d e u n p a c i e n t e b e s c a n t o a c o n f e s a r l o s s e c r e t o s . C o m i a , p o r l a c u d a , c o n C o s e o s a p o n a c o n p r o p i a e x i s t e n c i a d e a n i m a m i e n t a y e n e a c a d a p e d r a , y l a t i g e n e r a c o n a p r e c a d e r a d e s c i f r a r l a .

E s e , a d e m a s , a n i m e t e r s u p r a n o ' a n t e s c o m o l a A c a d e m i a g e n e r a l i z a e l u s o d e e s t a p l a b r a . L o f u e s i n d e t e n e r s e a p e n s a r l a , a l e r z a d e p u r o s e n t i d o c o m u n . A n t e s q u e t o d o s s u s c o l e g a s t u v o l a c o n e n c i a d e q u e e n t r e a r g e n t i n o s e e n t e n d i a a n d s i n o s e e n t e n d i a n t a m b i e n e l t a r g o e n t e n d e r l a p o e s i a , l a l i t e r a t u r a e t e a t r o , e l g e n e r o c i n e a , l a r e v i s t a t o d o e l c o m p l e o e n t r a m a d o d e l e s p e c t a c u l o p o p u l a r a r g e n t i n o (o m e n t a , l u s p a t a m e n t a m a , d e s d e 1 8 8 0 n a s t a 1 9 6 0 p o r l o m e n o s .

" P o p u l a r " e s a q u i o t r o t e r m i n o c a v e . E n u n e n t o r n o c a r g a d o d e p r e j u d i c i o s , c o n l a c r i t i c a l o c a l t a s a n a l a c o n e l c a n e e u r o p e o y l a s v a n g u a r d i a s d e t o d a l a t o r e . C o s e i o d e c i d i o e n t a c a r s u m i t a c a e n F e r r e v i a , u n c i n e a s t a q u e e s t a b a e n l a s a n t i p o d a s d e l o s e j e r c i c i o s i n t e l e c t u a l e s q u e a l m e n t a b a n l a i m a g n a c i o n d e s u s c o l e g a s . E n 1 9 6 9 n o s e d a d a b a d e l a s e l v e n e c i a v i s u a l d e S a s l a v s k y d e l c a n a m i s t o b a r g u e s c e S c h l e p e r i n d e l e x p r e s i o n i s m o d e T i n a t o . F e r r e v i a ? F e r r e v i a ? E n e l m e j o r d e l o s c a s o s e r a v i d o c o m o a n i m a p r i m i t i v a d i g n o d e c o n d e s c e n d e n c i a . C o s e o c o n s t r u y o u n t e x t o q u e p e r m i t i e r a t e m p l a r a l a n i s t a c o n p r a n c e r l e s t e r e s d e s u i n s p i r a c i o n e t a t a q u e s u s l i m i t e s f u e r o n l a s l e s a v o l u n t a d e r a c i o n a s i n o d e l a t o r e d e l a p o (1 9 4 0) , e a s i n a l a g a s a m e n t e c o n s u p u e r a l a p r o p u e s t a d u r a n t e l a p a r t e d e l t i t u l o . L o s h o m b r e s y l a s i n s t r u m e n t o s e s t a n m u y a p a q u e t e a d o s y n o s e e n a n b i e n , a d a q u e s e r e c o n o c e l a p a z a q u e t o c a n . A l f i n a l , s i l o a a d o p t a l o g i a q u e l a o r q u e s t a h a g a u n a t a t a c o n p a r a l o s m e o s y l a d i f e r e n c i a d e l o q u e p o d r i a e s p e r a r s e , n o s e p r o d u c e e l m i l a g r o . L o s m u s i c o s s u e n a n q u a l q u e s i e m p r e . H a c e n l o q u e p u e d e n y s a b e n p e r o e s n o a g a d a a l e s a n d s t i n o s . C o m o n o p e n s a r q u e F e r r e v i a s e

escribio y se mistificó ese personaje, tanto con toda la autenticidad de su cine? Otros cineastas sonaron mal por el futuro de las películas desahuciadas de Negrete, sus conquistas y la fama que las otorgó en cambio solo supieron ver cómo esa conquista se perdió.

Coaslo siguió salvando la imagen de su familia, en papel, con un libro sobre Leopoldo de los Ros y debió continuar la saga con otro sobre Manuel Romero. El libro no lo dejó quedando el otro libro como *El tataro en el cine*, y miles de aficionados a leer y mirar de ser buscados en viejas ediciones de *El cine en las Américas* y *El cine en las Américas* era una divisa, no una obra de arte y de arte a las que Coaslo se acercaba con respeto y con un cierto tamizado. Leerlos, pero también en librerías, en la época esos textos no solo cumplían su función, sino también con un rigor casi antropológico e histórico que tuvo el cine para su generación, esa experiencia colectiva y vital, hoy desaparecida. Allí Coaslo hablaba por muchos, devoraba un pedazo de goce que el cine contaba por arte y no le permitía.

Antes del auge de las empresas privadas que se interesaron en el cine argentino solo por el negocio, Coaslo lo hacía como un trabajo solo por amor en maestras y ciclos desde el Museo de Cine y desde la Cinemateca, imprimiendo folletos, registrando películas, grabando documentos, buscando copias, exhumando sus protagonistas.

En términos que están pasados de moda, su actividad su vida fue excelente, coherente y honesta. En eso, en los pocos años de verdadera justicia en la historia reciente de este país, ese símbolo que era el cine llegó para dar lugar al cine como símbolo de signo opuesto las veinte años de silencio y represión, censura oficial, blanco es una fecha constructiva, como el blanco en todos los frentes.

Pero el tiempo pasó y ahora nadie recuerda este cine. La historia del cine argentino la escriben otros, en el cine de costo escaso, solo que solo agregan a recién bonitas ilustraciones supuestas e imaginarias de reemplazada por ese pastiche tanto de una senda de cine que nadie lee o por otro tratado en que se ha transformado el pero

dismo de espectáculos en Argentina. En este nuevo cambalache cualquiera es "Especialista", cualquiera es "Historiador" y cualquiera es "Crítico", así que no sería justo asociar su nombre con esos términos vacíos de significado.

Ante todo, Jorge Miguel Couselo fue "Maestro", y de esos van quedando pocos.

Fernando Martín Peña
Septiembre, 2001

PRÓLOGO A LA SEGUNDA EDICIÓN

Cuando en 1969 el recordado Jorge Freeland, fervoroso del Buenos Aires de ayer y sus personajes, me editó por primera vez *E. "Negro" Ferreyra, un cine por instinto*, conte una frustración. La muerte del gran director Leopoldo Torres Rios, en 1960, había determinado que el libro cambiara el carácter proyectado.

"Polo" Torres Rios me había prometido las jornadas necesarias para un relato sobre el "Negro", tal cual el lo recordaba de antiguos días de bohemia y pobreza. "Solo por el voy a ser capaz de hacer una cosa así, ya que no me gusta viajar al pasado" me dijo entonces. No cabe duda, hubiera sido una crónica subjetiva, una memoria. A su imposibilidad sucedió mi empeño de investigación, con riesgos, sobre todo en lo referente al cine mudo, en el cual las huellas de José Agustín Ferreyra debieron ser rastreadas de fuentes dispersas y con lagunas, cuando no fantaseadas.

No confese en 1969 que había traspapelado una paginita que Torres Rios me dictó en Río Hondo (Santiago del Estero) en julio de 1958. Andando el tiempo reencontre entre pilas de papeles y recortes ese testimonio casi prólogo, al que ahora incluyo junto a otros anteriores o posteriores.

La reedición de la bio filmografía del gran primitivo de la pantalla nacional agrega citas bibliográficas que pretendo útiles.

Jorge Miguel Couselo

COMIENZO DE UNA BIOGRAFÍA

“... pero el silencio de la casa de los Centeya
fue total, pero es este silencio el que se prolonga
hasta hoy en la memoria de los que han vivido en
silencios”

Julian Centeya

Jose Agustín Centeya era mestizo, raro único de madre negra de vieja prosapia criolla, y padre de directa ascendencia española. Nació el 28 de agosto de 1889, el día de San Agustín de ahí su segundo nombre, premonitorio, ya que al crebiente teólogo y moralista del siglo cuarto se le atribuyen inclinaciones artísticas.

Fue en el sur de la ciudad de Buenos Aires, barrio de Constitución en una casa petiza de la calle Cochabamba, entre las de Saenz Peña y Ceballos, propiedad de los curas vicentinos. Su tataria materna la alquilaba desde un cuarto de siglo atrás, cuando esas patrnaldas prolongaban el predominio de la gente de color que tenía radio principal en el cercano San Telmo pero lo ensimababa a los pauperizados a edafios mas alejados de la zona central. Habitada por parientes, esa casa todavía subsiste, hasta que un día de estos la pequeña demolidora le llegue inevitablemente dos reas y una rodada puerta de madera alguna vez verde hacen efrente, un ancho zaguan de baldosas coloradas muere en otra reá coquetamente al bajada y desemboca en el patio. Sin vestibulo, antano signo de clase media, la pretendida sala y las habitaciones en fila, a convergen a lo que debio ser un gran patio. Modesta, con empaque de nobleza en su vetusta humildad, amarillentas paredes de barro parecen erguirse en el vano intento de dis-

mular la vejez irremediable, todo en ella invita a una nostálgica crónica de la gran aldea...¹

El padre, Juan Ferreyra, fue hombre andariego, de cambiantes actividades, viajes al exterior e interior del país y fértil inventiva para ganarse la vida con cierta holgura no siempre favorable a la familia, esquivando desordenadamente la condición de asalariado propia de su clase. Dato clave que puede haber influido en el hijo, no obstante la sorda distancia entre ellos: uno de sus oficios fue el de fotógrafo. La madre, Manuela Teresa del Corazón de Jesús Saavedra, no disimulaba en el apellido la condición esclava de sus mayores pues los siervos adoptaban el de sus amos o se les imponía. Fue a la vez mujer dulce y energética, suave y dominante, carmosa y posesiva, que citó en José Agustín la felicidad esquiwa de su matrimonio, le adivinó astutamente aptitudes no comunes, y se ocupó de estimularlas contra viento y marea. Periódicas crisis hogareñas, esporádicas huidas del padre, tornaron difícil la crianza del vástago, tempranamente rebelde e ingobernable, alerta al horizonte calleero. De ahí que Amelia Monti pudiera evocarlo cual “un truto de la calle”, “uno de esos ángeles de caras sucias, incontaminado”².

El niño era, en efecto, sensitivo, imaginativo e indomable, y a regañadientes solo se cino a la regularidad de la escuela primaria entre travesuras o escapadas que la autoridad materna trataba de frenar tanto como estimulaba complacida. Sonaba con que el muchacho fuera alguien. Desde los iniciales años escolares era líder de sus compañeros y de los niños del barrio. Primera capacidad que lo destacó fue una suelta habilidad en el dibujo, más tarde en la pintura al óleo o la acuarela, a los doce años, con la frescura y el minucioso detallismo de un pintor ingenio, llevaba a una pequeña sala el floreado patio casero. También escribía a hartadillas y su oído se cultivaba en la receptividad musical.

Dona Manuela le hizo estudiar violín. Esa pasión, en el trance de la infancia a la adolescencia, no le duraría mucho. Los pantalones largos extendieron las calles, diversificaron y multiplicaron en amis-

tades masculinas y en tempranos requiebros amorosos el pa sale del barrio, primera magia a la que todo oïos y sentidos despierto como hombre. "La calle fue su mando, su escuela, su elemento, su raz3n de vivir" insiste Monti.

Sus verdaderos oïos sonadores acostaban un mundo de bohemia y encandiamiento cuyo primer peafano encontrara a pocas cuadras del hogar subiendo pausadamente por su calle Cochabamba hasta la avenida Entre Rios y doblando por esta hasta otra avenida, Garay. En esa esquina, casi a la vuelta misma del Arsenal de Guerra y del vecino Regimiento 3 de Infanteria — donde cumpliria el afio de servicio militar en los agitados dias del centenario — estaba el almacén y despacho de bebidas del italiano Luigi Malinverno³, con mesas y tertulias de prestigio extrabarrial, tiradas de pavadores que a veces se llamaban Gabino Ezeiza o Jose Bettinotti, actores, noctivagos, anarquistas y poetas de entre los cuales la posteridad rescatara la fina lirica de Enrique Banchs.

Un comun gusto por la pintura sellara la amistad de Ferreryra con Atilio Malinverno, el hijo del almacenero. El muchacho motudo tras puso con el las imprecisas fronteras del barrio. Remontandose por la avenida Garay llegaba noche a noche hasta un improvisado atelier de avenida La Plata, entre aquella y Pavon, para quemar horas de ilusion, de largas, interminables conversaciones. Banchs, hurano y distante, era el unico escritor de una intermitente mesa redonda de pintores tocados por el apuntamiento impresionista. Miguel Petrone, Angel Domingo Vena, Cetermo Carnacina, ademias de Malinverno, entre otros. "Pasabamos el tiempo — recordara Ferreryra — riendolos de nuevos conocimientos, incesantemente, discutiendo hasta trabarnos en enconadas polemicas que casi siempre terminaban con el sedativo de un confortante café con leche"⁴.

Fue por el mundillo de los pintores, sorpresiva picazon portena en la primera decada del siglo, que Jose Agustin se acerco deslumbrado a las veredas y los cafes del centro, y del brazo de Malinverno abordó en la pintura y la escenografia profesionales la primera experiencia estetica que lo entalara a un camino definitivo.

Sobre Fenevra pender se cernía con el tiempo el velo de la incertidumbre, vagando en las lejanías recordando como al aludido da género, seguramente dotado para el pasado y el futuro, puesto al pastel un actor. El teatro fenevriano, un mundo de miradas, se expone de los primeros silbidos de los trenes, iniciados en 1911, y de esas otras miradas que se pierden donde se cruzan miradas en el teatro, el cine, exponiendo en afirmación la existencia y resistencia. Algunos gustos con ubicación en las miradas lentas pagadas de un día a otro, revista de la época de no fenevra, se elige, sintiendo de no exagerar la preocupación realista, la observación y la vida en miradas esenciales. Acusa en la necesidad de las piedras y necesidad de pesos e pintura y el dibujo que fueran absorbidos por el escudo negro, dando de los primeros de nacionalidad argentina que trataba arduo con el teatro. Colón, las miradas de la colza de nuestro teatro, un italiano que el gobierno nacional hizo venir desde la Scala de Milán. Malinverno y Fenevra estuvieron en el primer consejo de 1917 a 1940, hasta que ingresaron a la corporación, pasada esta abrieron un taller en sociedad que, alentado por José María, Pepe Podesta desde el teatro Apolo, ensancho su quehacer hacia los principales escenarios porteños. Esa empresa fue económicamente provechosa durante cuatro años, se hallase prolongado si un poderoso llamado vocacional no hubiera despertado a los dos rivales. Tampoco debe desecharse la suposición de que los caminos individuales se debieran a metas pictóricas no compartidas. Malinverno se dedicaba a los paisajes de la mar y tema sereno, mientras el otro, ya socialista, se iba a las subidas y bajadas de la ciudad.

Paralelamente a los veinte años, Fenevra comenzó a vivir una vida independiente fuera del hogar materno, en pos de búsqueda y pensamientos centrados de aventuras sentimentales. Muchas veces retornaba a la madre con confianza. Muchas veces volvía a partir. Entre Corrientes angosta y el barrio sur cubo un vaso común ante que transito casi toda la vida. La madre y el mostrador de la Estimó, de Corrientes y la cabecera, junto al calor amado en las noches de los últimos años, guardando sus secretos.

No es mucho más lo que de José Agustín Fenevra antes y fuera del

cine se pueda memorar sino cosas y de hecho en sus películas aparecen tantas dispersas y coincidentes para tener una idea de su pensamiento, que sus películas provienen de los recuerdos de la infancia, de las cosas que nada las perdidas encuentran. Pero la suya no es la aceptación con que el cine era un producto de la imaginación, sino una vida diferente, por la fidelidad plástica y las constantes emociones que aumentan su temática reemplazando de los valores tradicionales como sentencias, hechos, mitos, etc., por el hecho de haberlos recreado y abarca caudalosamente.

Y como era el hombre? A lo largo de su vida el periodista Juan Riera "Aldo de la cultura" lo describe como un hombre inquieto y vivaces de carácter, un hombre en posesión de un poder profundamente afectivo, con una tendencia al romanticismo, pero no atentamente permanente a la esperanza constantemente despierta, apegado a la tierra en cuanto al trabajo puro, referido a la naturaleza ante la creación verdadera. En suma "bueno, cariñoso, alegre, o manteco incurable". Ya era así el niño cuando se eligió su desprendimiento material, su facultad para ganar y gastar sus ansias de expresarse, las frecuentes romances. Aldo, como a veces se le llama, es un niño para el constante trastabillar, como un niño para el consuelo de cada día, se contentaba con su gente y el trabajo por el cine era problema, vivía de su trabajo, era una vida en Buenos Aires, era un niño y literario, como los del tiempo que se estaba en el tal una definición, no tenía pose, que le daban las cosas, el romanticismo, el vestuero permitiendo el cine exigía que se le permitiera de las películas gastadas, de un mismo "gusto" que se le exigía por su tiempo. En lo más privado, que preservaba en su vida, estaba su amor de regencia al matrimonio al con María Lauro y el padre (1930 y 1931), y su fidelidad a la madre. La madre que le sobrevivía, pudo sancionarse en la vida de esta de la vida de la vida (1930), en cuya habitación del frente nació y creció su vida de la vida, su nacimiento, murió en la doloresa agonía de un cáncer de 20 años, el 29 de enero de 1943 a la edad de cincuenta y tres años.

¿Era inculto? Leopoldo Torres Ríos y Mario Soffici, que macho lo trataron, lo negaron. Tampoco era culto. Le a mucho pero con total indisciplina. Padaron desahumbar en ur a tertulia sus conocimientos sobre *La diva i comedia* o sobre la novela social (Maximo Gorki y Knut Hamsun eran escritores predilectos) como defraudar sus laganas en otros temas. De lo que directamente no le interesaba, lo mas no existia para el. En materia de cine, en cuanto espectador, una actividad que pareciera caprichosa tambien arroja luz sobre las peculiaridades de su personalidad. hasta 1922 o 1923 gustaba de ver, segun testimonio de Torres Ríos, las obras de Charles Chaplin, Thomas Ince y David Griffith, y el cine sueco, considerando que allí estaba el camino de un verdadero cine, despues fue añadiéndose de mas en mas, temeroso de que las intenciones lo condujeran al mimetismo. “No quiero copiar” respondia habitualmente. “No es improbable -escribe Domingo Di Nubila- que su secreta ambicion consistiera en crear un modo propio de hacer cine, absolutamente libre de toda influencia ajena aun en lo meramente formal”. Era, pues, esencialmente intuitivo y autodidacta en todo, formado a saltos.

Lo alumbraban una viva inteligencia y ramalazos de talento natural. En el dialogo se imponia, infundia respeto, cautivaba. Tenia autoridad de caudillo. Minuto a minuto vivia la vida con regasto sensual, la gustaba y la gastaba. De corten do temperamento nervioso, rara vez el cigarrillo se le caia de los labios. Amaba las tertulias y febrilmente trataba de encauzar las hacia un proyecto concreto de cualquier indole. presto a liderar resueltamente, a suplir vacantes. Aunque a tacto intuitivo lo acuciaba el ansia de realizar y nunca terminaba las cosas del todo. redondeandolas como en borrador. Las mujeres y los amigos lo recordaban vehementemente y tornadizo en el amor. y es Torres Ríos quien alguna vez lo evoca en el trance coloquial de la conquista, cubriendose con una mano la boca africana mientras la otra parecia subrayar el parloteo envolvente y su “frente europea” cobraba el primer plano del rostro. Propenso, mas que a la soledad, al ensimismamiento, fue sin embargo prodigo y sin dobleces en la amistad, tan

receptivo como accesible. El tiempo fue centrando sus afectos en el mundillo del cine, en sus sectores menos propensos al reumbrian. Nelo Cosimi, actor y director, contó entre los primeros y consecuentes íntimos. El devoto admirador Leopoldo Torres Ríos, otro, igual que su hermano Carlos. La luminada y Roque Funes, además de amigo y camarada, hizo durante muchos años las veces de secretario oficioso. Florentino De bene (desde antes de mutar el nombre Floren en *Amalia*, de Luis Moglia Barth, 1930, ingreso también a una amistad intensa, conteniendo al trabajo y las quimeras. En los últimos años se sumaron al limitado círculo Alfredo Marua, José Gola, Camer Batteiro y Antonio Ber Ciani. Todos lo trataban de "usted". La frecuentación no impedía el respeto, una cierta distancia, la tolerancia de admitir por igual sus largos silencios o su intempestiva entrega al diálogo. La rueda de cate se interrumpía a veces, cuando el "Negro" se escapaba hasta la librería más cercana para volver con un cuaderno escolar, donde ya mismo borroneaba ocurrencias e ideas de una próxima película, realizable o no.

Envuelto en la leyenda, el recuerdo de Ferreyra puede sumergirse en inexactitudes y enigmas, de estos su amistad con Evaristo Carriego es uno, con más asidero de fabula que de realidad. Ningún biógrafo de Carriego cita a Ferreyra, lo que no es tanto un indicio como el hecho cierto de que el poeta murió en 1912, cuando todavía el ámbito del futuro hombre de cine era estrecho y apenas si excedía los límites sureños en escapadas hacia el centro. Acaso lo conociera y es menos probable que fuera su amigo que el proclamado admirador del vate de los atardeceres palermitanos. El error puede ser fruto de la identidad y el paralelismo desfigurados en la evocación. Hay concomitancias que indujeron al inevitable paralelo: ambos Carriego en definida bandera literaria, Ferreyra con impulso no elaborado- rechazaron el atrancesamiento del momento y a despecho de la descalificación culterana se sumergieron en la realidad inmediata, proyectando el suburbio cuya belleza patética quería ignorar la burguesía a no ser en aspectos fácilmente pintorescos. El temperamento y el estilo de los

los sugiere un parentesco, no es alacado suponer un conocimiento personal buscado por el joven Ferreyra. No hay pruebas en ningún sentido.

Otro accesorio subrayado cada vez que se le Ferreyra se ha hablado: ¿Le sugirió la distribución o desventaja su condición de mestizo? Nuevamente, no es necesario para el normal acontecer de su carrera y el acceso que a distintos medios se propuso. Por lo que se sabe, además, siempre aceptó o cumplió de, pública y privadamente, el calificativo de “Negro” ante puesta a su apelido con algunas dudas que sus nombres. No se le acompleja, como a los demás, tratarlo de menorpreciado. Retirándose a la arquitectura del resto, y no al color de la piel, estaba satisfecho. Solo cuando estuvo en Estados Unidos, legítimamente, el prejuicio racial se cernió en él. No lo contaba, pero tuvo calificaciones en los dos días que pasó en Nueva York: “El era negro y María lo acausaba Caas de Cruz”. Hubo hoteles en que no le daban alojamiento. Esto me lo contó la Tugeneva. El “Negro” se agarró a trompadas con un mozo mercado que se le hizo notar despreciativamente. De allí se infiere que la impresión desdiciosa que le dejó Estados Unidos esta justicada, así que la manifestara en la generalización: “Aquí te era la laberinto. De entrada, a mas vieron que a tipo se desmayaba en la Quinta Avenida y nadie cuidaba de él, a bajaranlo solo a su santo”, escribe Riera recogiendo declaraciones de Ferreyra. El canchuto sombriamente los casos del Panuco y lo encandido Cuba. En la España es solo callos crueles, mas cavo ventres y dificultades que la mala, “En su momento que habíamos nacido tanto mas una serpiente después dello sobrecogió”, denotativa a su estancia en un proyecto se alude a las películas *La ciudad de los muertos*, *Batallas Aterradoras* en la casa de un hombre genialmente “*tormentoso*”, *La ciudad de los muertos*, *Batallas Aterradoras*.

Es decir, siempre estuvo en Buenos Aires y con Buenos Aires. No es gratuito. He aquí, segund, que cada vez que se refería fue un personaje de la vida, que el hombre de la vida sea una de las cuatras sorpresas de un migrante cinematográfico.

DESCUBRIMIENTO DEL CINE

"...no se puede decir que el cine argentino sea una serie de meras películas."

Francisco Madrid

Hacer cine sobre teatro o teatro en la cámara — el acto espectacular de una diez o veinte, aplicando a los personajes en el tipo enteros, desde las rodillas o excepcionalmente desde la cintura, que a la manera manera de tomar ficciones en todo el mundo — La distancia e amabilidad de la cámara, además de la vehemente movilidad interpretativa de la época, enfatizada externamente para captar el desbordamiento de la ausencia de la palabra, generaba una afectación sacralizada que se rubricaba en los telones toscamente pintados.

En la Argentina, al producirse el surgimiento del tipo documental comenzada con *Vida del pueblo* de los señores de los Aires (co-crea con Eugenio Pz, producción Casa Lepage, 1909) — la actividad dramática, lo primero fue la astucia en hurtados ambientes y los movimientos sapientados al ritmo del espectáculo teatral — con esas imitaciones. Por eso la gente de teatro se la llamaba la cámara en los primeros tiempos. La inicial ejemplo local *El primer paso* (1910) — el elenco (producción y dirección Mario Gallo, 1910).

Eugenio Pz fue el Lumière del cine argentino — o lo fue por ser indistablemente su primer profesional, sus cámaras resultaron un remedo bastante fiel del "grabavígrafo" de los inventores franceses, en posesión libre con diseños militares, ceñidos a los oficiales, plazas, ex-

posiciones rurales, paseos dominicales, maniobras navales, verdaderas tarjetas postales animadas de la *belle époque*.¹⁶ Sin simples anotaciones filmicas, claro está, ya que el documental como género del cine vendría en un estadio más avanzado. Con todo, menos imaginativo fue Mario Gallo, pianista que había frecuentado el teatro de ópera, en el impulso de la etapa siguiente, con derroche de episodios de la historia argentina contados en síntesis escolar: las películas duraban de 10 a 15 minutos y amaneamiento operístico.

Gallo hacía “cine sobre teatro” pero también pretendía hacer “cine sobre cine”, es decir imitando lo que veía: el cine europeo, con preferencia italiano y francés, más generosamente proyectado en los primeros años del siglo en Buenos Aires que el ventilado cine yanqui de cabalgaduras y paisajes rocosos.¹⁷ A su menguada originalidad adjunto una imitación servil igualmente precaria: lo deslumbró el primer cine italiano, encandilado de los oropeles pretenidos, e, inmigrante agradecido, buscó conciliar ese encandilamiento con el pasado argentino. De ese cine se le escapó algo anticipatorio: “el descubrimiento de las grandes perspectivas plásticas”.¹⁸ No crevo serias, ni ubicables en su ampalosa noción de arte, las corridas de los primeros cómicos, de cuyas torpezas sí iba a resultar una poesía del movimiento privada del nuevo arte en trabajosa gestación.

Los heroicos escarceos seadocinematográficos de Gallo fueron largamente superados por la profesionalidad de un íntegro hombre de teatro el comediógrafo Enrique García Velloso, quien al adaptar y dirigir *Amalia*, la novela de José Mármol, en 1914, no se asomó a descascarar el misterio de la visualidad esencial del cine, pero, al menos, buscó la simbiosis cine-teatro de ese momento con una escrupulosa puesta en escena. *Amalia* marcó, además, el fin de esos films representación fugaces que había realizado Gallo un poco antes. Inició la era del largometraje, coincidentemente con las cinesematografías extranieras abriendo la puerta de donde saldría el éxito legendario de *Nobleza gaucha* (1915) y la ilación de una industria cinematográfica nacional.

La resonancia popular de *Nobleza gaucha* fue inmensa y su rendimiento excedió toda previsión: sobre un costo real de unos veinte mil pesos, produjo en su explotación inicial ganancias cercanas al millón. Producida por Humberto Carró —la obra de dos consumidos fotógrafos— Eduardo, Martínez de la Pera y Ernesto Günche—, la realidad técnica (insinuado encuadre, abundancia de tomas panorámicas, dos destacables *travellings*, calidad fotográfica) era un depurado avance aproximativo a la nueva impronta de espectacularidad del cine, aquilatable desde un primer acto en los exteriores de una estancia, mostrando con sobriedad documental las faenas rurales. Simultáneamente, su argumento, si bien esquemático en la anécdota y grueso en el engarce conflictivo, buscó lo popular con acertada fidelidad a hechos, costumbres y personajes de la ciudad o del campo. Respiro, en los abundantísimos pasajes bonaerenses o las dinámicas estampas porteñas, un accesible y fresco, si bien epidérmico, carácter argentino. *Nobleza gaucha* encierra la consolidación de un tercer período calificable de precinematográfico. El siguiente, bajo el signo de José Agustín Ferreyra, es el del descubrimiento del cine, el sumirse instintivamente en el nuevo lenguaje con desprecio de premisas teatrales o literarias. Pero, en sí mismo, Ferreyra vive un proceso que va de lo fugazmente imitativo hasta el paulatino ascenso a su autenticidad.

Separados Malinverno y Ferreyra en 1914 o comienzos de 1915 —el segundo emprendió el nuevo camino—: "*La pintura comercial a pesar de lo que tenía de artística, no nos conformaba íntima y espiritualmente, no obstante proporcionarnos buenas sumas de dinero*" recordara quien se dejó deslumbrar por "las primeras películas francesas" según Rielar, y también por el mejor cine norteamericano y sueco. No cabe dudar de que su primer film, *Una noche de garufa* (o *Las aventuras de Tito*) debió estar influido casi hasta el mimetismo por el cine cómico más primario, ser una suerte de trasplante de las epilépticas piruetas de Toribio Sánchez o las primeras, todavía incipientes, del prestamente evolucionado Max Linder. Así lo testimoniaba el pionero

Atra el pizzer, en cuyo estudio de San José y Cochabamba, a la vuelta de la esquina de Feneva, tuvo lugar el rodaje. "Quiso dar un tipo de carácter con lo que se opusiera a los que con el nombre de Penique y Robiné nos venían desde Francia". Por lo demás, la anécdota, reconstituida en cuanto de siglo después por Feneva, lo refiere: "Es la primera noche de salida de un novenario a quien se le entrega la dote, dato que en algún tiempo sigue iba reconocen, en principio, nada de nada, de padre a hijo. El novenario sale de su casa contento, comprando gran cantidad de fruta, de distintos sitios de destino, hasta que llega a la calle con orquesta de señoritas, se sienta a una mesa, almorza, el padre y el hermano que en pieza a manejar y su hermana comienza a enfrentarse con la mirada de una de las muscicatas, quien, por otra parte, le hace visto, no a él, sino a su novio, que este sentido de las machafo. Creando hallarse frente a la primera conquista, sigue pidiendo copas y adoptando las actitudes más variadas, con el consiguiente gasto a mucho. A todo esto, la joven es regada de cerca por una persona enviada por su padre. Un oportuno golpe de teléfono pone a disposición al progenitor de la Duquesa del domo, a tal punto que aquel mismo en el establecimiento con el que en un momento, dispuesto a hacer se castiga por su propia mano en la persona del presunto seductor de su hija. Se produce el temblor que cabe suponer la batallas es de comando, la elocuencia, el padre, una vez más, que este castigo, el verdadero grito de la familia ha por copas en porcoses, un temblor, la palabra a un sitio nuevo a falta de otro para donar la comedia de gope de, cuando el teatro viene con el nombre este de...". "Una comedia de otros, a tan alta, desesperada, hace toda suerte de cosas. A la vez, estos de mañana, hasta que una comedia con el fin de la sección al fin se pone en claro la situación, la comedia, la presencia de protagonista de la singular odisea en este mundo, el teatro, este caso de donde se el fin sala por más llaves que le entregaran..."²².

El texto de la noche de la entrega registra un episodio de ribetes cómicos. Nada menor que el protagonista puede contar: "Un

del "cine de Ferrerveyra", el protagonista es el "estilo" para tomar "decisiones" que se dan por sí solas, "el instinto", el "instinto humano", "la intuición transportada a la vida cotidiana", "la intuición que ocurre 'sin querer' cuando uno es 'guiado' por el 'instinto' humano no teniendo 'ideas ni pensamientos' que lo guíen". Y, en consecuencia, a los "detalles" que se enfrentan "con consecuencia" al "público", cada uno a su modo, "sin condescenderles". De esos detalles, "las cosas de todos los días", con "fuerza", es "el instinto" que "nos dice que no debe haber ni estructura, ni de dónde en libertad, la intuición que no tiene ni idea para entender al 'público', como que se le da la pata".

Resultante de lo que "vio y de que a uno se ha a uno" y de sus gustos de espectador, este primer ensayo filmado de Ferrerveyra, joven de veinticinco años de edad, en el momento de la fundación del cine, debió de tener la actitud de la transformación con el medio. La imitación indica deseo ya una actitud de sencillez en el rechazo de lo falsamente importante o serio. La presunción precariedad forma, y la despreocupada narración son antecedentes presenciales en una filmación de improvisación a ratar. En cambio, de la simple relación argumental podría colegirse un interés por la aventura personal del novel director, argumentista e intérprete. Se recorda, como dato autobiográfico, que la cámara le asomara después en la filmografía, explicaría que Ferrerveyra optara por una forma de evasión o divertimento y de supervivencia, la primera oportunidad de "caminar" movimiento el patio y la calle, los constantes que le tenían en el momento. Ello, que su amigo "Monte" Acuña era "terrible" y "complicado" ser el muchacho de escasos años antes que su programación no podía retener en la casa ("desde que empezó a sostenerse en pie se iba a la puerta, a la vereda, a la esquina y se iba") al "Monte". La mirada del epílogo, una manera de "infancia", reconocimiento a la autoridad familiar o materna. Hay más a tener en cuenta una ruptura abierta con la solemnidad ostentosa del precedente cine argentino, una trama sin rebascamientos, una anecdota mínima, un episodio cotidiano y reconocible en los hábitos costambres de las clases populares.

res. El primer asomo a la realidad portena se da en la orquesta de señoritas que cantaran en segundía los poetas del veinte, y en otros apuntes: balconear el pecado sin samirse en él, temor hogareño a la fisura de los valores morales, la vuelta al seno familiar tras el traspie que reapareceran mas tarde en su cine. Y hasta en la simpleza de la textura hay preanuncios: cuando Tito cree que la señorita de la orquesta le hace requiebros, cuando en realidad se los esta haciendo a quien esta detras de él, Ferreyra maneja una dupacidad expresiva buscando la ternura por el ridiculo, anticipandose sin saberlo a una de las más patéticas escenas de *La cámara del oro*, de Charles Chaplin diez años despues. Es una chispa de sutileza en el rudimentario contexto. Otras, a explorarse y desarrollarse en el futuro, resultan del indeciso acercamiento de la cámara a objetos y gentes, o, medroso adelanto del primer plano, a rostros y manos.

Así como bien se sabe que *Una noche de garufa* practicamente desconocio el halago de la exhibicion publica ("Se paso en privado y estuvo un solo día en la cartelera [...] en el cine Colon que estaba en la plaza Lorea" ¹ memoria Lipizzi) y que su factura tecnica estaba por deba o de la discrecion: no existen casi referencias de sus dos películas subsiguientes, complementarias de un informe ciclo inicial de tentativas y búsquedas. Incluso los títulos son extraños en la fisonomía de casi toda la filmografía de Ferreyra: *La isla misteriosa* y *La fuga de Raquel*. Este film fue destinatario de otro título, *Los apuros de Raquel*, remniscente del estrepitoso éxito estadounidense de *Los peligros de Pandora*, con Pearl White. Por tradicion oral se sabe que los malogro una mediocre fotografía. No por nada, aunque tampoco los oculto, Ferreyra se refirió a ellos solo enamerrativamente y acostumbró al periodismo a arrancar su iniciación profesional: *de El tango de la muerte*, de 1917 (a los dos años precedentes pertenecia las anteriores). Lo mas seguro es que efectivamente fuera así.

El título elegido por el cineasta no de a de ser un síntoma. Pero también lo es, en otro sentido mas amplio e irónico, que ya con anterioridad a *El tango de la muerte* los escribas graciosos lo llamaban

autónomamente "el gran jefe, jefe". Una manera de cosa sola, simplemente. En la escuela estaban acostumbrados a la realidad: potentísimamente el cine era un mundo. Nunca se sape nada de actor. Antes "no había aquí, entre nosotros, nadie que pudiera considerarse director cinematográfico" escribe Darius Hickin, y añade "la mayoría eran directores de teatro con total desconocimiento de los secretos del cine" y "baschubise exclusivamente en el estudio de las voces de los intérpretes". En posesión advierte en Ferreryra, desde el primer momento, "un director inteligente", aunque "sus técnicas no le dispensaban de grandes recursos inventivos con que aumentar la superioridad intelectual de sus películas". Evoca una conversación "al Grinla con cara de asustado" lo que Ries también insistirá sobre el alero el campo a despejar. "La parte correcta es, tal vez el problema a resolver". El "Negro", no fue a eno a esa prensa y de una firme convicción debió resultar, tanto como de una negada fotogenia, el renunciamiento a las intenciones y tal vez innmotivadas pretensiones de actor. La única mención a Ferreryra a tor es simplemente nostálgica, de un cronista me monioso. "Había que verlo al 'Negro' haciendo de galán con unos pantalones bombín a que era el último grito de la moda".

Ya en esa etapa que preanuncia al profesional, Ferreryra alcanza a diferenciarse de los demás. Por eso tempranamente conoce la envidia y la difamación. "En el precursor" dice Madrid. Al lado de este trabajo heroico, el otro, el que nos da la vida. Deudas, dificultades económicas, violencias materialistas, disgustos, desencantos, traiciones, deslealtades. La burla de unos, el escepticismo de otros". Los mar ces, las gacetillas y los diálogos comienzan por anteponer "una per cala de...". Saludan al director, a hombre que es absolutamente autodidacta, a quien nadie ha enseñado, que solo ha sido espectador, y cuya mayor experiencia previa fue la de atento contemplador de filmaciones en la galería de lapizza. Es el director, no po que accione en manivela, que deja en otras manos porque la técnica no será su fuerte ("confío a que no se papi de az, sonido", *La Fotografía*) - decía en 1939). No por confiar a los actores, que los dirige, que los modela

con paciencia en los ademanes y la expresión fisonómica, pretiniéndolos improvisados, sin antecedentes. Simplemente por tener los rudimentos de una perspectiva global del universo fílmico: perspectiva muy lejana de dimensionar en un libro, que se resiste a escribir, ya que apenas borraré unas cuartillas con palabras e ideas esenciales, fragmentarias, desordenadas. Solo el tiene la película completa en su imaginación, en su paleta de pintor que seguirá siendo sin pintar e incluso. Una película no es una representación agendada, multiplicada en escenarios. Esta desafiando que es otro mundo con leyes peculiares. Apenas si, por antecipado sabía el argumento, a completarse, enriquecerse o modificarse en el transcurso de la premiosa filmación. La película, para él, estará más en la anécdota pequeña, el detalle, la viñeta, el ambiente que en el argumento. Así forjara un estilo, o un sello inconfundible.

EL PROFESIONALISMO

"El tango de la muerte es el tipo de visión realista y profunda que el cine argentino ha alcanzado en su concepción notabilísimo."

Leopoldo Torres Ríos

El tango de la muerte estrenada en 1917, fue la primera película de Ferreyra de relativa trascendencia pública e importa sobre todo por la decidida apertura hacia su temática vocacional y pretendida, de la cual el título y la contundente calificación por el autor de "*cinédrama de la vida bonaerense*" (por porteña) son suficiente índice.

"El bandoneon, el arrabal y la historieta congenera se citan en ese título y marcan inicialmente el tinte espiritual bien popular y suburbano de su carrera"¹ dice Manuel Peña Rodríguez. Sobre el personaje protagonista, una mujer que recorre sendas de degradación que le traen la miseria, ciernesce el destino fatal del cual el tango se yergue símbolo de las simultáneas condena y liberación fatal inevitables. Es un toletem sin paliativos, rescatable en el retrato ambiental. Le fue perjudicial, como en las dos películas precedentes, la bisona sapeditación al improbable vedetismo de la figura principal, María Remo, típicamente medianamente conocida con el seudónimo de "La Percheleira", imposición del productor Gamersindo Fernando Ortiz, cuyo dispendio económico permitió, sin embargo, el bautismo profesional.² Fue asimismo la ocasión de medir ampliamente la entusiasta colaboración de Nelo Cosma, actor desde un primer momento interesado en situarse detrás de la cámara, un intuitivo de desbordantes impulsos.³

Resistida por quienes sólo veían en el cine una prolongación del

teatro, despreciada en consecuencia al predecirle contra el entoque realista de las clases bajas. *El tango de la noche* llamó la atención de quienes creían, no sin cierto acopio de ingenuidad y desorientación, que el cine no estaba encaminado. El nombre de Ferreyra se impuso así a terceros, salta del barrio sin el centro, proyectaba templado liderazgo sobre muchachos apenas veinte años que concurrían a un cinecito de la calle Esmeralda y Corrientes donde “se empezó a definir el ambiente y empezaron a nacer las envueltas, los rencores y todas esas cosas que dan vida a los centros de arte.” El relator Carlos Ríos, que en identidad de ideales buscó a poco después la amistad de Ferreyra, amplía la descripción: “de ese ambiente llenos de ‘radicales’, surgían muchas tentativas revolucionarias contra los capitalistas aterrorizados a la hora de overnis, a la agricultura a otros menesteres prosaicos, que no veían el filón de la cinematografía nacional.”

“Se necesita el impulso de grandes capitales” decían unos, otros decían que tan solo se necesitaba capacidad y que el capital sería luego una consecuencia. Así, pues, que la discusión estaba entre si el capital hacía la capacidad o la capacidad al capital. Los intentos revolucionarios se desinflaron en la incapacidad o el conformismo. Solo Ferreyra no arrió la bandera y asociado a un camarógrafo, Pío Quadro, destrozó los pesos que le había rendido su dependencia del productor Ortiz en la fundación de la Ferreyra Film productora independiente. De allí resultan dos largometrajes, el segundo y el tercero, paesta que *El tango de la noche* ya había sapetado en escena de los dos o tres presurosos actos. Pero antes, con el mismo Ortiz, esa *Verónica gaucha*, espectralmente continuada de *Nobleza gaucha* que nació con otro título (*Verónica gaucha*) y malos presagios que se corroboraron: el desgano de Ferreyra y desinteligencias con el productor con presuntas ideas propias, la troncharon en la filmación. Queco me inclusa.

Los dos largos metrajes fueron *Campesinazgo* y *De aquella pampa*, obediencia al tema rural: “Asomándose a una pampa convencional” en el juicio de Peña Rodríguez que unos comparten y otros no. Es la

porción de su cine "con saber a estancias" — según Ducros Hicken, que en la obra que "en la" película — por primera vez muestra cinematografía adoptaba un movimiento agrid, un sentido casi revolucionario, lleno de planos originales y cortes oportunos", tanto que "a cada paso las obturaciones del 'iris' nos recordaban, en su novedad, a las películas de la Llang'e — que eran la cusp de del dinamismo norteamericano" — El argumento, notándose mucho más allá del cordón cordado no, reiteraba el enfrentamiento de la sofisticación ciudadana con la incontaminación de una vida rural humilde, recoleta, ya insinuado en *Nobleza gaucha*. El campo, contrapuesto a la ciudad, anticipaba al barrio contrapuesto al centro de la órbita metropolitana. Torres Ríos contesara que había ido a ver la película como "uno de tantos", "para hacer unos chistes", "pero a la primera escena, una visión tranquila del campo, una armonía tan bella del paisaje lo sedujo y le hizo arrellanarse en la butaca, como un fanático por las películas en serie" + "Era realmente un placer — agrega — una fruición. Y todo el público sentía la misma emoción. A cada acto una salva de aplausos atronaba la sala. Arranco lágrimas. Y la escena final, una puesta de sol maravillosa, la renunciación del gaucha bueno al falso amor de una mujer malsana de la ciudad. La carreta lenta, grandiosa, perdiéndose en el horizonte, internándose 'campo a uera' como una protesta contra la avalancha infecta de los malos hombres, de las malas teorías de la civilización. Fue un desborde de entusiasmo que nunca había tenido la cinematografía nacional." + *Campo a uera* había costado cinco mil pesos, cuatro o cinco veces menos que *Nobleza gaucha* cuatro años antes, la decima parte de *En buena ley*, producida en segunda por Mario Gállo. En esas estrecheces, que alejaron a Quadro — se filmó la siguiente *De vuelta al pago*, de variantes nimias en el ingenuo símbolo de retorno purificación. Para Horacio Quiroga era "un nuevo film nacional que marca sobre sus predecesores evidentes progresos, mayor movimiento en el drama, mejor dirección y, sobre todo, mejor comprensión por parte de los intérpretes de lo que es el juego fisiológico" +, aunque preciso serios reparos de ambientación, tipos y ves-

tuatio, en "campo desiguado y dist azado de *Far West*"¹⁴. En ambas se dio la revelación de una figura que nunca había aparecido, que no sigue a un mínimo toque de teatral y "impresionismo" "una sencillez y una firmeza de gesto poco comunes" — según Carlos Ríos — "Lida Lass" — Por algunos años será la actriz preferida del director, su compañera en la vida.

Sobre los límites que ha establecido independientemente desde entonces a Ferreira hasta la aparición que Durán Hacken no parece ser definitivamente pero que parece corresponder a *De vuelta al pago*: "Véase un andar de campesinos de retorno a las casas, tomado desde un punto de enmarcha — a manera de *travelling* — todo hubiera sido excelente si la revelación había sido mas pronta — si la compra se hubiera sido mas numerosa y si el ratonazo donde iba el operador no se hubiera situado en la forma que lo fue"

La amistad de *Palmas y cañas* marca la amistosa y profesional asociación de Ferreira con los hermanos Torres Ríos. Carlos es el fotógrafo, Leopoldo el autor del argumento. La película — que se filma en el primer local de Lana Park — comienza, entre Pedegran y Cento, en la que hoy es la avenida 9 de Julio (exactamente frente al Obelisco) — es una drástica cambiante en relación con *Un tipo anota* y *De vuelta al pago* — la ciudad de a altas a los terrenos azules y a los pasados. 2.º Tomas que en esa diferencia está en el salto del tratamiento cinematográfico a tonos y colores de la comedia "una comedia fina de la casa, espiritual" — Carlos Ríos recuerda que cuando se le preguntó al cineasta por el título de la película — a quien la concepción de "argumentista" no le había pasado por la cabeza en 1921 — como "la mejor película argentina que se le ha ocurrido hacer"

En *Palmas y cañas* — donde Ferreira se separa a sí mismo — Elvira Lida Lass, contada e inventada por parte de las actrices, que hoy a veces — por poco conocido — está — era la primera vez que se utilizaba la situación del actor — actor — filmarista. Y a tal efecto, el otro era — a continuación — con dos carteras lamentables, una máquina — inversa — se revelaba la película y media docena de

bastantes que se rompían los helios tónicos y entrego el rol por medio sin hacer pasarlo por otros más que los de Ferrer y la estancia de la extracción privada de sí mismo que se la había dado el mismo. Hemos estado en los dos. Ha de ser, pero, sencillamente, un acto por el cual el cine se ha sido pensada, madurada y discutida antes de filmarse. Y así, tal que cada escena es a un modelo y los paisajes e imágenes. Ferrer supo interpretar las ideas de Ferrer y a la película la colma, ampliamente sus contenidos. Excepcionalmente en el cine del "Negro" en cuanto a planificación y método, en la filmación *Pilares de la luna* fue un ejemplo, a placer, o en el método estudiado y sus datos, polemicos, en cada escena, o también, que no necesariamente pueden llevar a películas como *Recto y Agudo*, esquivamos molestias y amores de andruque, es decir, algunos pueden decir de serlo para más. La estudiada existencia de Ferrer al sacar, en cada escenario, ciudadanos, el centro diario, Palermo, el Rosedal, mas apropiados a la anécdota despreciable que la calle del barrio o el turbio cafetín. No fue la estilización a que no era adicto ni la sofisticación que desdenaba, sino los trazos evanescentes, la alegría de vivir, el ensayo de primores e incisiones no sospechadas, que nunca reiterará.

Sobre la tortura de *Las mas negras* se dio por un lado el soberbecimiento del productor Italo Fattori y por otro el rancho aparte de Ferrer con Carlos y Leopoldo Torres Rios. Si bien ya Ferrer había logrado la estatura profesional que en ese estado precapitalista del cine le facilitaba la imposición de su criterio frente al productor, en el transcurso de la nueva asociación, con gran trabajo, se gana la independencia, aun en la transitoriedad de una empresa acometida sin solido respaldo. La Mayo Film o Compañía Cinematográfica Argentina Mayo, "taleres" en la calle Costa Rica al 400, se presentó a la prensa, en el febrero de 1920, con un luncheon mantenido debido al aplaudo de Leopoldo. "La compañía proyecta trabajar fuerte. No ostenta grandes capitales. Un modesto escritorio y un taller de copias en las afueras de la ciudad — en un barrio muy pobre, que por cierto en nada se

parece a Los Angeles. Es el esfuerzo de cuatro machachos, con una base monetaria reducida. Los pequeños ahorros del trabajo lanzados valerosamente a un problema más lúico que aritmético. Esto no menguara los bríos, sino que los dapacará. La compañía tiene un ideal, que no termina ni se concentra en una cara fuerte. Sabe que con una, dos o tres películas no aguilara grandes editarios en el centro, ni tonara un cuerpo de redactores de argumentos, pero, sabe también, que si no lo lograra con una, dos o tres, lo lograra con seis, con siete o con ocho'. La ilusión se estrechaba con la realidad, las películas fueron solamente dos, la inicial *La guacha*, el único retorno de Ferreyra por varios años. Un lustro por lo menos al ambiente extra ciudadano. Aquí ensambla un relato de Horacio Ferrer: "Su concepción esencialmente romántica del arte lo convirtió en un gran creador independiente y en un pésimo negociante".

La guacha trascendió como pertenencia argumental de Leopoldo Torres Ríos, pero este, indiscutible colaborador cuanto menos, la deriva a Ferreyra al escribir una novata del film y publicarla en folleto independiente - en que se presenta como "origina de Jose Ferreyra" y "noveata por Leopoldo Torre". La una advertencia previa al lector queda sentada una posición de ambos: "Se filma en la ciudad, tantas a las tardas de obras famosas. Casi siempre sale a la ciudad el que a noce la obra y se le peada la explotación es mala, simple. El asunto cinematográfico es de por sí todo lo contrario de la novela antigua y moderna". El folleto, -ar es una pieza bibliográfica, constituye hoy un clarísimo documento no tanto para apreciar la razón argumental cuanto intermarces de un flameante sentimentalismo en los desandes conflictivos o en la denegación de los tipos. El asunto es sencillísimo y pueril: "Jkales nra leos, en un pablo de una provincia, o nom me no importa" el amor del peon de una estancia por la hna del capataz conoce la nube de la provocación por el nro del estanciero, tunista ocasional que pretende a ella y quiere erradicar a el, cediendo mas tarde al nro para que aquel amor se reace sin obstaculos. Jose Maria el peon, es "trabajador como un tatar", avasahante "con su

espíritu de gaucho, de parador y sabio" — acentúa: "cansancio del mundo, la rebeldía del pueblo, la ferocidad del buco". Marga es "la gaucha", "toda la beldad de las pampas, toda la fuerza de la raza y todo el amor de la naturaleza" "la pieza absoluta de las pampas, sangres que legaron los ríos prehistóricos, con un orgullo de gente alta y honrados caudillos". Ernesto es "el hijo del pueblo", "no era hombre de abandonar un propósito de la noche por una debilidad del espíritu". En la ciudad se había ensañado "en ferocidades costumbres y gestiones por el ansino del buco". Frente a "la gaucha" trasea: "era la primera vez que se le habían opuesto a un capricho". Tiene un gesto tal de renunciamiento: "yo me voy de estas tierras — soy menos digno de vivir en ellas que las tribus —". Mentecan, desde luego, las oposiciones extremas: si Ernesto y Jose Maria son antipodas, también lo son Judit, la mujer corrida de la ciudad, amante maltratada de Ernesto, y la incorruptible Marga. En la bucoica pintura descriptiva (al film Ferreryra y Torres Rios lo definen "un poema de los campos") no faltan tampoco los reclamos sociales, igualmente trasvasados de una deliciosa ingenuidad, alusiva a los despoñadores de los auténticos dueños de las tierras. Marga recordaba casi en sueños que "una vez llegaron al pago unos hombres muy raros" acerca de los cuales "corrían voces de que los mandaba un tal Don Civilización" — y su padre, mas explico, mas realista, evadiendo las creencias ancestrales del paisano, le aconseja al novio de la hija fiarse en su propia fuerza, no en lo sobrenatural: "adivina siempre la mano del hombre en todas las cosas. El pobre Dios no es mas que una palanca, con otras tantas otras que se han creado para engañarnos a nosotros mismos".

El desorden en que se sucedían los estrenos antepone una película ulterior (*La muchacha del arrabal*) a la que realmente sucede a *La gaucha*. Buenos Aires ciudad de ensueño, segunda y última de la quimerica Mayo, cuyo ukase desbarata proyectos y títulos enunciados. Los campesinos, que hubieran insistido en el contraste ciudad pueblo, *La bestia*, preanunciada como *La redención del instinto por el amor*; *El pueblo azul*, cuadro de tierra adentro, *El bueyero*, otro tanto, y dos

de impronta cada año. *El sub arbo* "un e en pro sargente de las sombras de mal viva" y *La p regimo de la noche*, pantal azos de la bohemia p rera. *Blancos* *Ames* *ciudad de cristo* se a, definitivamente, e captar a los temas de la ciudad que hasta el fin del camino solo cortan a fugas parentesis. Pero antes de iniciarse ese su primer gran pe todo, e a umb e de ferreya. Ma a las el esceptismo de los mas o menos aditantes y se sobrepone a de los enemigos potenciales o cie tos que quedan rezagados. Que en los escenarios iniciales superata el aro malo en que de a s e los interpret es permanecan quienes hacen cine. no hablas de cascadas ni cale ilo publicitario. Menos lo tae que al encontrarse prof sionamente un aro ce respeto, e aviaa y admiracion o rodeara con creciente etusvada. Asi lo fue m ues dital, mas ro de todo tae l, impoer n levas normas, las mayores de las cales estarian eferia al convencimiento de que las estrellas centrales no eran necesarias ni convenian al cine y el acostumbramiento a la idea de que se podra llnar sin grandes o milacionados presupuestos. Sin dejar de acreditar en prodigalidad y desdoblamiento la etica de sus metodos anividades de trabajo, muchas veces imitables, en algua aspecto su mentada anarquia fue de et mentis de un maleable p ricticismo que se adapta especialmente a las econdiciones caa de, tomando sino mayor hubera sido lo contrario. La improvisacion de n set e de momento a restricciones de n as y artesana es o de otro tipo, el repentinismo de reso de su namente los inconvenientes e a, no de improbi g r e so. n e n s e e de n e, co nputarse en agitada e n a a mag n que pue e dolo n e s e e a n e e n e n a, n d e s p e c u p a c i o n e a r e b a t o p u e s e a n d o s e n e s a n e d e s e n a s o b e l a n a e a t r o s m e t o r a s o n e c a c t o, e s p a r t e d e l a c o n s e c u e n c i a s e r e t a a s o n e s m o y s e i m p o n e a l o s d e t a s c o a b o a c i o e s c o n s e c u e n t e s a o c a s i o n a l e s v e n e n d a n e s s e r e c a s. l e s e t a r d e o a l e n t a n e o n q u e t d e s e n c a m p o e n e r a s e a d a n o a l e s g r a n e s p l a n o s g e n e r e s, e p e r e n a e a p e l l e c l a a c e r c o l a c a m e r a a o s i n t e r p r e t e s y e n e l d e s e m p e o d e e s t o s a e b u s c a n o e l p e p u e e g e s t o o a m b a d a a s u m i n t e, d e n e a c t o n o y m a t i z a.

co seguido, y tiempo —descartando los objetos inanimados—, se el pascadamente sugiere, lo ambiguo, aate expuesto, lo que, en un o de una s. En la dirección de los escenarios y de su captación en conexión a las personas fue otra decisión suya: los actores se extendían en los exteriores rurales de *de caella*, *il pazo* y se cortaban, sin perder la perspectiva, en las calles ciudadanas, basado, sin descuidar el fondo de la animación y el tránsito humano o de vehículos, en mayor acercamiento, comandación, asomo de intimidad. En *La nua lactia*, *el arato*, pro nara los primeros ensayos de filmación con luz artificial (con lámparas de carbon de alta intensidad) que habían de imponerse hasta tornar a atiles los primitivos sets vidriacos que deraban, co a, la luz solar. Incluso, sin saber nada de fotografía, impone estilos de iluminación: diafanidad en el ritmo de comedia de *Fal om is rubias* o para mostrar la existencia sin dobleces de los paisanos de *La gancha*, sombras, oscuridad, nelulosas, rodean al villano, a la pecadora, a la muerte, al caletín. Otro tanto en la caracterización, casi a cara limpia, sin ostensibles marcaciones de exageración.



1. José Agustín Ferreyra circa 1920



2. Lyda Liss y Jorge Latente en Campo, alrededor 1919

LA GAUCHA

UN FILM DE M. L. L. L.

La "Mazo Film" estrenará en breve esta hermosa producción

P



ALBERTO L. L.





LA MUCHACHA DEL ARRABAL

Tango
para piano y canto
letra de

FERREYRA Y
ROBERTO FIRPO — 42 — TORRE

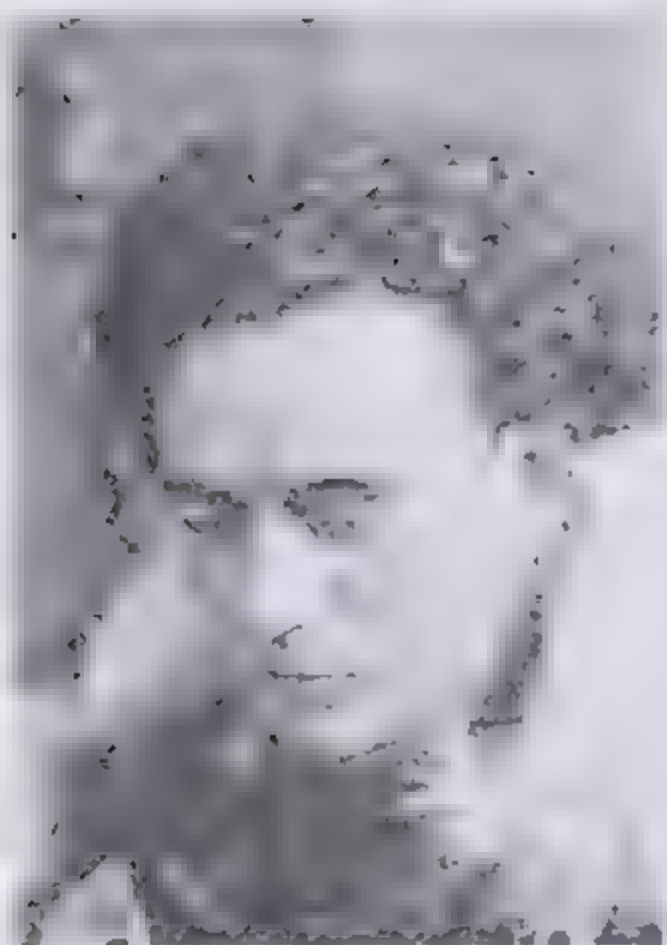
4. Partitura del tango *La muchacha del arrabal*, de Leopoldo Torres Ríos. José A. Ferreyra y Roberto Firpo. 1922

5. Aviso de *La chica de la calle Florida*. 1922



LA CHICA DE LA CALLE FLORIDA

EL ROMANCE DE UNA MUJER
RETAZADA
POR LIDIA KISS
PRESENTADA POR
Colon Film



Nelo Cosimi en *La leyenda del Puente Inca*. 1923

Elena Guido en *Corazon de criolla*, 1923



María Turganova y Felipe Farah en *La costurerita que dio aquel mal paso*, 1926

El iluminador Roque Funes, José A. Ferreyra y la actriz Yolanda Labarden en la filmación en Córdoba de *El arriero de Yacando*, 1924





10. Arturo Forte y María Turgénova en *El*
... 1930

A... a v Luis Moresco en



CULMINACION EN EL MUDO

"...pero, ¿cómo se puede vivir en estos días, en
esta ciudad, en esta vida, en este mundo, en
esta sociedad, en esta cultura, en este país, en
este momento, en este lugar, en este mundo?"

Calki

Ferreya descubrió cinematográficamente el rostro de Buenos Aires. O uno de los rostros de Buenos Aires, el de su hamildad y sufrimiento. El de su pobreza cotidiana. El nació pobre y pertinazmente se aterro a esa pobreza, como no queriendo evadirla. Su andar de artista da razón al aserto de Borges hablando de Carrégo: "Ser pobre implica una mas inmediata posesion de la realidad, un atropellar el primer gusto aspero de las cosas, conocimiento que parece faltar a los ricos, como si les llegara todo filtrado"⁵⁵.

Y en el modo en que Ferreyra toma posesion de la realidad acenta mayúsculamente la hamildad de la pobreza, la tabla de valores aumentada en ella, sin disimular los desambramientos que le son inherentes cuando de captar lo fuera de su estricta orbita se trata. La ciudad real es el tema. El barrio es el prisma madre de esa ciudad real, su paisaje, su horizonte. El argumento del film es nada o es poco. O es el pretexto en el avistar mas humano que geográfico del paisaje. Un avistar por su interior, que difícilmente pueda comprenderse desde fuera, desde la vision de conjunto, desde la orbita turística. Ferreyra mira el paisaje desde dentro. Forma parte de ese paisaje. Lo ausculta porque lo siente. Es suyo. Lo siente ademas realísticamente. El suyo

es un realismo de su generación y de su tiempo, ajeno a las fracciones sintéticas, decantado de los matices más detonantes de la naturalismo finisecular todavía adherido a ese realismo. Aunque toca frecuentemente el pecado y la cloaca del bajo fondo, nunca alcanza en el detalle desagradable que si el cine de entonces no asustaba tampoco estaba en su temperamento. Esto es fundamental. El escape de simplismo implícito en la época tan audaz, la audacia se da al margen de la moda elegante de la hora y en ese desconectar se bien podría Ferreyra haber consumado otras audacias más aparentes que reales. No lo hace, sin embargo. No olvidar lo Ferreyra es el burlesco, su barro pobre, y tal vez tenga razón el mismo Borges: "El solo que se refiere a la realidad, es de una observación que los barrios más pobres suelen ser los más apocados y que florece en ellos una espavorida decencia".

Frecuentemente descubre el velo de un pecarinoso panorama noctámbulo que no es familiar al ciudadano cumplidor de los horarios del jornalero o a la machacha que de día quema las pestanas en la costura o cansa los músculos en la fábrica. Claro que la conexión existe entre el mundo del peso ganado traba osamente y el otro mundo del pálpito, la depredación o el encanallecimiento. Ferreyra está alerta al puente de la tentación tendido a los no resignados en la ortandad. Su filosofía es pasiva pretendiendo ser aleccionadora: prefiere la resignación a la putrefacción. Y deja abierta la puerta a la ilusión: por eso otro de sus films es *Buenos Aires ciudad de ensueño*. El sueño de cada uno que a cada uno no le deparara la felicidad asquible pero lo mantendría en la ilusión. Saber que la felicidad no es descartable. Que el triunfo no es imposible. Que el destino tiene su mano generosa. Es que Ferreyra, sus conclusiones ideológicas ni planteos ve toda, es un utópico, a pesar de ser un realista.

En el film siguiente, *La machacha del anabal*, cuyo argumento "apenas alcanza a un episodio poético del anabal" —en el parecer de Horacio Quiroga, la historia de la machacha cada no excluye nuevos apuntes autobiográficos. La concomitancia del protagonista más caluroso, un joven pintor que frecuenta el bajo fondo en busca de moti-

vos y se convierte en el amante de una prostituida cancionista, con el propio Ferreryra es indistinguible. Como era caro a Roberto Arlt, como casi invariablemente lo hacían poetas y narradores del grupo, como Boccio y Ferreryra no dejó de tener contactos aislados con algunos de ellos, frecuentaba ciertos lugares y ciertas gentes, no lo hacía por cálculo, ni siquiera por curiosidad o experiencia, iba a ellos naturalmente, sus apreciaciones ni preconcepciones integraban su mundo en una vereda que no era la suya, estaba mezclada a ellos, sin que el contacto lo manchara.

Quiroga se contradice al reconocer que en dicho ambiente "hay elementos de sobra para realizar cuarenta epopeyas de sangre y falta de moral" y a renglón seguido advertir el condicional de que "todo es cuestión de no lo de ver", y observar que este (el de Ferreryra) "no se diferencia por lo general del de un simple parroquiano de salubares" y "Creviendo crear tipos" agrega, no ponen de pie sino individuos anónimos de ambiente tomados del fondo común". La señalada defecación es precisamente el merito y la lucidez de Ferreryra: dar vigencia de personajes dramáticos a esos seres anónimos sin grandeza de héroes. El saldo de la crónica quirogariana es elogioso pero naufraga en otras contradicciones. "Bien graduadas todas las escenas -dice-, si se exceptúan las dos situaciones de inminente sangre, sobre las que el autor pasa como sobre ascuas", pero añade "atabamos, con todo, este pudor tan inesperado en nuestro arte" y generalizando coincide con Torres Ríos y Ducros Hacken respecto de la personalidad del director, descubriéndola en la superioridad del primer acto en relación al resto del film. "Si todo es el primer acto" recuerda en su modo de entocar y presentar el asunto a los similares del cine yanqui, ello se debe a que los norteamericanos han creado en todos sus detalles el cine dramático, marcando normalmente la pauta a que debe ajustarse un buen film. Su técnica es la única que tiene valor, y de aquí que en fotografía y dirección nada podrá hacerse de bueno en el mundo restante, que no parezca imitación"⁶¹. Otras connotaciones realistas de *La muchacha del arrabal* remiten a experiencias persona-

les de directo. Los punto es, acusados del salón nacional, la rebeldía de una generación que se abre paso como puede o la dejara en el, expresa se en raptura con las anteriores. Es curioso recordar como la emigración de las buenas maneras y la formalidad de salón trascendieron en el caso de esta película en técnicas pedagógicas que hicieron incapaz en el de Ferreyra marcar la descarada insinuación de una mujer o se enseñata en el detalle sino sensata — de una media —. Todavía en 1922 no había llegado a Buenos Aires la acción de la primera posguerra.

“Ciertamente seductora en sus tópicos e orientales”, escribe Peña Rodríguez, “es la literatura de Ferreyra” — Literata no es. Es necesidad de contar lo que veía. Contarlo en una preceptiva que no es literaria. Sin desde los comienzos el cine se nutre de la cantera temática que la literatura y el teatro le prestaron — la narrativa de Ferreyra tampoco tenía carta de ciudadanía literaria, era la excepción. Estaba en un submundo cultural al que ni siquiera el sainete cuollo, que legara muchos trópicos de autenticidad más tarde rescatados, tenía acceso. El sainete y las despreciadas letras de tango son, cuanto más, su presencia literaria. Lo que sí existía, como lo señala Sebrelli, son “todos los recursos de la vieja literatura populista de fines de siglo: vertiginosos ascensos y descensos sociales, inocencia perseguida, malhad finalmente castigada, azares providenciales, sacrificios sublimes, una clasificación arquetípica entre pobres buenos y ricos malos, y una ética anárquica populista, sentimental, contra las injusticias sociales”⁶⁴.

Haber entrevistado la potencialidad testimonial sin preocuparse poco o mucho de sentar o estaba descartada de la consagrada ponderación cultural es actitud visionaria. Lo volvió a confirmar *Melenita de oro*, primer película en la asociación de Ferreyra a los hermanos emigrantes Luis y Vicente Scaglione — propietarios de la Colón Film, con los estudios de Baedo 51 — que merecieron de Ferreyra el calificativo de “*teatro de las gulellas cuollas*” — Es de nuevo el drama de la chica de barrio trasplantada al mundo del vicio, con una variante, de

paseo va ida para subrayar retoco estilístico del Negro y la paucidad y bonhomía que la vende a un ritmo bastante extendido como, Narciso Reborda le ofrece al sistema de cine por un día, al tiempo que elogia "el cinematógrafo y los efectos de los colores", pero hizo una albur ya creyendo cesar su trabajo al no haberlo visto para la época "donde se libra este libro no resbalan los protagonistas ni lo sabemos, el argumento se trata de poderlos y de saber para no caer, lantimos sin duda una muy notoria".

En cambio "el bonhomía de la vida" de la vida de la calle florida no nos suena en pro de las tataras y sus acausos al mundo de la clase media y al mundo de la raza que el trabajo busca la independencia que la de la mente social del patriarca, le negro. Sin la tres, una abierta de *Párrafo* y co. no poco de las convenciones del teatro de semantismos sobre la novedad de la "midinette" porteña, es otra solda a la línea que Ferreryra apuntalaba en la bonhomía superficial de las rivalidades temerarias a comidad de situaciones y el movimiento general. La ciudadana se asienta, preterentemente en las calles centrales, las tiendas, las verdaderas, las gentes en las veredas.

Corazón de crulla y *La madre* vuelven al suburbio y al despenalero del vicio malamente busado en la traza de la vida de la miseria, a la vez que dispañan batallones por el arrepentimiento de sacrificio. *La madre* termina por donde otras películas ya se empiezan: barro, madre, hogar, trabajo en el retorno, en el renacimiento tras la prostitución.

Hay patrones más ricos y prototípicos de la ingenua temida en la anterior *Corazón de crulla* cuyo rescenado casi exclusivo es el catetun. Allí otra ingenua deslumbrada, harta de la pobreza, torvamente guiada por alguien que fingió quererla bien y no la guiada que la víctima abandone al novio trabajador, en el catetun la muchacha encuentra el apoyo de una mujer que se sacrificara hasta el extremo de asumir la responsabilidad de la muerte del villano, accidentalmente provocada por aquella con arma de fuego. La niña volverá a la senda del bien,

reclamada por el novio que no debió abandonar, e ignorando que el sacrificio de su compañera de malandanza tiene una explicación. “Y si alguno todavía no alcanza a comprender por qué esa mujer se sacrificó por la niña”, escribía irónicamente Enrique de Tejada evocando el film veinte años después, “sepan que eran hermanas: una hermana la abandonada al fugarse de su casa, fraternidad silenciada por la vergüenza de los mayores pero que la mayor descubrió cuando al principio le preguntaba de qué barrio venía”¹⁴. La heroína se redimirá aunque se marche en la cárcel. Aquí procede en parte un juicio de Calki. “El hecho de que los rasgos más vivos fueran los de la pintura de tipos y del paisaje, mientras que su total falta de discriminación argumental lo llevaba a narrar historias burdas, a menudo ridículas, en contraste con la autenticidad del fondo, ofrece la clave de su futura producción”¹⁵. Un juicio que merece aclararse: esa era la temática de Terreyra. No otra. Análogamente sería vano imaginar virtudes poéticas de Carriego al margen de los temas que cantó. En los dos casos es un todo indivisible: el artista en la realidad de su circunstancia.

Trasladado a Mendoza con colaboradores tan devotos como Roque Funes, Nelo Cosimi, Antonio Prieto o Yolanda Labarden, y una actriz especialmente contratada, Amelia Muel, filma al pie de la cordillera *La leyenda del Puente Inca*, melodrama de infidelidad conyugal y venganza masculina, con arrebatos de tragedia en la recurrencia a la leyenda que atribuye la formación del puente a la petrificación de un descendiente de los incas. Un personaje extraño, Incano, asumido por Cosimi, concitaba el folclor y la leyenda. Terreyra buscó una acción convincente en el país e porque, fuera de la ciudad, de tierra adentro solo la pampa bonaerense le era relativamente familiar. El mismo equipo fue después a Córdoba, y sumó escapadas al bajo Paraná, para *El anteojo de Yucuito*, casi un tema de aventura que mostraba a un campesino noble y primitivo sometiendo a una mujer de ciudad que por coquetismo simuló enamorarlo. El tratamiento tenía un matiz irónico que recordaba *El admirable Crichton*, de James Barrie¹⁶, e incluía en escenas de acción tupida la perspectiva generosa de la

serranía cordobesa. En los mismos escenarios, *Ódio sereno* contrasta con menor fluidez la frescura pusaista a la desmesura folclórica.

Después, en Buenos Aires, sigan los titulos tangueros a partir de *Mientras Buenos Aires duerme*, compacida retorno al misterio de la noche y sus compartimentos de evasión y pecado. *Al último tango* se clausura con la muerte de la protagonista en un tenebroso bar de la Boca, perfectamente consciente de su ruindad y cercada por las tristes circunstancias que le han cercenado la felicidad, se abandona al aturdimiento, la bebida, el placer, renuncia a cualquier intento de rebeldía, se entrega, sucumbe.

El organito de la tarde es el barrio de siempre llevado a instancias de poesía como nunca, la vana de anecdótica es nula, porque igual hay una huida y la tristeza de un abandonado, pero el protagonista es el barrio mancillado en su pureza primigenia y esencial, y luego redimido cuando Estercita, la muchacha que había seguido al torvo hombre de cabaret, retorna al conventillo y quiere pedir limosna que seguir en la prostitución. El final es patético. El Payo, seductor ya desplazado por el novio humilde, mata de un tiro a Estercita en la callecita suburbana, en una gris y neblinosa tarde de tango. Todo ocurre en un aguafuerte sombrío, desesperanzado. Evaluándolo con elogios reticentes e irónicos, el cronista de un diario reconoció el logro, atribuyéndolo a dos virtudes principales: "un sentido cinematográfico, un conocimiento y dominio de las expresiones mudas" y "el conocimiento a fondo de los aspectos y figuras típicas del arrabal porteño y su psicología". En la descripción no faltan los detalles gráficos de sagaz observación: antes de conocerse la mezquina personalidad de El Payo, su entrada en el patio del conventillo la define cuando un primer plano presuroso muestra como desaprensivamente pisa, destrozándola, una muñeca.

La costurerita que dio aquel mal paso recorre con ensanchamiento narrativo el soneto de Carriego, desglosado en un guion de Leopoldo Torres Ríos y con un tangencial apunte alusivo al propio Ferreryra en el personaje que encarna Felipe Farah, un pintor de corbata volandera y

ndelidad al suburbio. A la inversa de estos dos últimos films, *Mucha chata de Chorrillo* expone la posibilidad de que la chica del barrio se salve resistiendo a la tentación.

Incluso se escucha o comico sentimental de *La rueta de nido*, de solo tres actos, siendo para dar a su consecuente intérprete comico Alvaro Escobar el chatachero pintoresco, bombia, pancelo al que lo, termina con visos molevosi una oportunidad protagónica. *Pender, me nta* cerrará el ciclo magico del cine de Ferreyra con otro argumento muy suyo.

La referencia es en *Pender, me nta* le des un ladrón y una prostituta andalés en matrimonio, aunque en el plano general el mayor trasiego no anima a la emprendida, temiendo del planero, al caer en la trampa de un canchilán barato. La película es el haz que a todos une en el periodo. Es su vida na por el la realidad de silencios y sin indicios de que se a un amor, no puede ser como arquitectica de su estado en la perspectiva la redimen caridad y veracidad. Tiene una total unidad, nada desentona, ni que la vida es su preocupación ni interacción de los dos personajes de gran actividad, afloran en simpatías y antipatías en la comprensión de la vida y el alma. La película se sostiene en los dos es su telón de fondo y su cama. En una escena breve, los fuertes unidos, más de las vistas del barrio ferroviano de Nueva Pampora del urbanismo paisaje de encantadora la ciudad, con ellos sufriendo en la serena le plura de la imagen mientras en el primer plano se habla de sus problemas. La escena pertenece al suburbio ferreyra se sería calificado y aunque no sabía o no que la explicara, era lo que que así fuera. "Preferencias, simpatías, me a comprensión de las cosas de todo hay un poco" decía entonces en un magno reportaje que en el dialogo no pudo sacarle una respuesta contundente. "Pero lo cierto es que en la segunda es que no puede concebir un argumento sin localizarlo en las adunas de la ciudad".

En ese reportaje Ferreyra explica generalmente no lo hacia "sabría más de teatro y de futuro conceptos de la vida sobre su mane

ra de ver el cine. Valdría y serviría a los de la concepción intuitiva pero no fuera sobre la acción ni el pensamiento de la película, sino sobre su empírica relación con la interpretación, en la medida de su valoración del montaje. "Mis amigos se han dado cuenta de que todo el mundo se ha puesto de esta manera, cuando cada uno quiere solo expresarse a patapam, que también en la escena, pero no en la película. Como en el teatro, se actúa en patapam, pero no es exactamente en escena. Los actores se la pasan porque más de una vez necesito de un basto es cuando para un pasador de un momento lo que he oído que no me interesa, a respetar la línea de la trama y su estructura continuada. Los actores parecen comenzar una batalla por la idea escrita, temiendo a la pluma como a un monstruo del desierto. Hay sacudidas al intentar ordenar lo distribuyendo convenientemente a los actores. Una de las grandes tareas del director de cine justamente es esta: la de sacar a la luz las metáforas de las acciones y las proporciones, orden de sucesión e interés plástico necesarios". Su criterio sobre la interpretación frente a la cámara es aclarada aún más: "La plena posesión de un papel no compete al intérprete cinematográfico. Ello daría lugar a situaciones que terminarían con el espanto de la mortuaria, privando la obra de este arte. El cine no hace falta los grandes temperamentos. Más estorban. En el cine se ven fallas, los rostros expresivos, las actitudes ciegas". Por qué tiene poca fortaleza la crítica alogiando a una? Porque sus intérpretes, al no tener conciencia de su papel, no lo muestran en sus rostros. El actor ante el ser plástico. No hay que olvidar esa diferencia tan tan grande entre el cine y el teatro: por mientras el cine "entra" por la vista, el teatro, sobre todo, *palabra*"⁷⁴.

No fue con esas declaraciones. Pero Rodríguez, al leer la biografía publicada al famoso caso Joseph Von Sternberg Marlene Dietrich ya que Ferreryra "tenía su estrella favorita en la persona de la actriz María Turgénova", a que efectivamente protagonizó siete películas, desde *El arguino* de la tarde a *Marquitas* portenas. Vedette y cineomista del teatro Porteno en el esplendor de la revista *El Abanico* lo condu-

ción de Manuel Romero, la Fargenova fue pacientemente modelada como actriz cinematográfica paica, mesurada, no temperamental. Antes, otras actrices fueron lanzadas o forma las cinematográficamente por su paciencia y empuje: Lidia Liss, Nora Montalban (de pariquina de Camila Quiroga a estrella de *Mil millones de tango*), Yolanda Labarden, Elena Guido. En la nomina de los actores acuden los nombres de Nelo Cosami, Alvaro Lescobar, Jorge Latuente, Felipe Farah, Angel Boyano, Florentino Delbeare (este es único que retendía en el periodo sonoro el rango estelar conquistado en el mudo). Que la mayoría no continuara en el cine se debió a contingencias económicas de una frágil estructura industrial que imponía el sacrificio total o actividades paralelas que obligaron a una opción no favorable al cine. En la era sonora, el fenómeno de los descubrimientos y estímulos se redujo, pero a veces condicionado a exigencias de cartel que el teatro o la ascendente radiotelefonía apuntalaba, como garantía de inversión. Encantabanle a Feneyra los tipos llamados sin experiencia histriónica, y de esa potencia fuerza cinematográfica que se precitaba de advertir sorpresivamente.

¿Es todo eso índice de un Feneyra a pleno u ocultaba algo? En 1921 había declarado: "Yo no creo que las películas triunfen por sus argumentos. El film de muestra a ser algo altamente psicológico".

TRANSICION Y APOGEO

...el cine, el sonido, el cine con el sonido de hoy pos-
tre y el cine con el sonido de ayer, es el cine
Ferreyra quien lo quebró.”

Roland

Fue primero *Don Juan*, con John Barrymore en 1926, un adagio de ópera romántica para servir de ensayo musical de largas escenas cantadas y pretenciosos tondos musicales. El cine comenzaba a dejar de ser mudo, cantaba, pretendía hablar, parecía avergonzarse de la pantomima.

El sistema Vitaphone, de discos sincronizados con la acción de la película, daba una aproximativa sensación táctil de realidad. El éxito no fue apaballante pero sí lo suficientemente prometedor como para insistir en el experimento. En este entreverar la fórmula mágica que los salvaría del colapso económico los hermanos Harry, Albert, Sam y Jack Warner, medanos compendiosos de los grandes consorcios de Hollywood. El mismo director de *Don Juan*, Van Clossand, realizó en 1927 *El canto del lince*, que con la voz potente y el rostro temido de negro de Al Jolson, unió las pantallas del mundo en el nacimiento definitivo de una nueva era. Estados Unidos asistió entonces a la guerra de las patentes sonoras y cada compañía se las ingeniaba para adquirir una distinta, reportaban los resultados, que eran palmariaamente los mismos. En efecto, el cine estrictamente mudo tocaba a su fin, aunque no el país que le ponía la lapada las voces de Charles Chaplin y de King Victor, entre otras, reaccionaban atadas.

En la Argentina fue un impacto sorpresivo, el "lido agaa" que en

todos los países que llegaban a quienes se maravillaban infinitamente de la coincidencia entre la melodía de una canción y el movimiento de los labios del cantor, que en moral a la magia del silencio, los escépticos, prestos a creer que la novedad sería efímera, y no tardaría en volverse a lo de antes, los que adelantaban un porvenir extraordinario para el film sonoro y parlante. Y naturalmente el realismo de los técnicos, justificadamente entusiasmados con el nuevo cheque e inmediatamente sumidos en la experimentación.

Para los que se trataba directamente locales en bien o en mal, Ferreyra se pasó a la acción. La "otra vez foto" escribía Roland ser el propulsor de una nueva etapa del cine argentino. La noticia la supieron todos los países, en España, último refugio de una gran leña de sus labores, contrariamente optando por retornar a Buenos Aires, ayudado económicamente por Federico Valle, tras una intervención con mediadores de Carlos de Cruz. La reproducción de él y María Tangeroza estaba concordada a la producción de una película. Hubo de ser *La ley de los gallos*, que en principio se pensaba titular *La ley de los gallos*. Aunque por pedaleo, Valle se dedicó a escribir previamente un libreto, como recordate que no aconteció, a prever, habilitando te y esbozos de diálogo, una vez que comenzó el rodaje lo dejó del lado y rodó "de memoria". Tal es la historia.

A pesar de la gran afluencia de sonidos, en Estados Unidos y en Europa se seguía filmado en silencio. También *La ley del gallo* que a venían a ver se filmó en unos lugares que Valdeposea en la calle México entre las de Tucumán y Piedras Blancas, a la incertidumbre de la suerte que en el futuro correrían las películas silenciosas. Al filmarse los actores técnicos que casi una antes fallaban tacita, por tanto, prevenida son, en la orquestación, se hizo con la asistencia de Carlos Scharf y Alfredo Múñiz, en Sica, Sociedad Impresora de Discos y películas, y se editó exclusivamente para su acompañamiento musical compuesto por Eleuterio Imberti y Augusto Gentile, y por María Tangeroza, protagonista femenina, la cetera sus datos de la producción en el filme. No hubo diálogos hablados. Sin sensatez

realce anecdótico en el otro extremo de la vida humana, tanto por su falta de la patética compresión a la vida cotidiana, el resultado fue un pastiche, con irregularidades técnicas que se añadían a un tono telagógico y a convencionalismos de ambientación de la vida de estudio que lo captaba exteriormente al mundo de la experiencia y la vida, estancado a nivel burgués. En la prensa a veces no abundaba la crítica, en honor al esfuerzo que de cualquier manera representaba. Acertadamente no devaluaba el intento a nadie. A Ferreryra leemos que a ningún otro se estancó con reticencias en noviembre de 1950, un mes después de la *caída de Batista*, que le sucedió en segunda en la asistencia de una sonorización igualmente patrocinada. Hasta esa época desmereció públicamente el empeño. *El cantar de la ciudad* tenía una diferencia sustancial: se arregló nada y filmada en función del acompañamiento sonoro, de una resolución que no era exclusivamente visual.

De "extrana mezcla de almas buenas y de almas perversas" *añorada por un solo amor: la pobreza*" decía Ferreryra en una evocación de presentación a *El cantar de la ciudad*. La figura era tan sencilla como siempre: un joven compositor defendiendo de las gaitas de antipatía a su musa inspiradora, una cantante. Más que ese argumento, la película era el vehículo de un paisaje descriptivo que iba del suburbio a la bohemia de músicos, poetas y escritores, personajes sentimentalmente identificados con la ciudad que la cámara nos mostraba en los contrastes de la vida de los barrios y un desfile militar en la Avenida de Mayo, de una modesta pensión de sonadores y las tabernas candilosas del batacán, de la pobreza de los sometidos y el lujo pasajero del cabaret. En la apelación a los recursos sonoros, Ferreryra los utilizaba más como posibilidad descriptiva que de estructural presentación. Si se entonaban por la lagunilla dos carceres, una en dúo con Felipe Larraín y si se intercalaba un parlamento, prolongado de dos minutos, interesaban más los fondos de contrapunto no estrictamente melódico, atentos al apunte cancatario y en una escena animada por la pareja protagonista en estudio, se unían a la voz con instru-

mentos musicales, flauta para la mujer, trombon para el hombre. En general, la consecuencia fue lo necesariamente satisfactoria para inducir la insistencia, desear un hipotético retorno a la película muda y presumir que para el cine argentino otra época comenzaba o estaba por comenzar. Solo que debía afrontar a en condiciones absolutamente inferiores, apenas con tímidos asomos de una actividad regular y continua, lejos de una siquiera precaria estabilidad industrial, con posibilidades remotas de recurrir a las más considerables inversiones de capital que el proceso sonoro exigía.

El ensayo tentativo y *a posteriori* de la filmación de *La canción del gauchito* quedaba muy atrás. El más serio técnicamente, y de atenta búsqueda en cuanto a lenguaje, de *El cantar de n i ciudad* fue el escalón hacia el total de *Mamequitas portenas*. Siempre por el sistema Vitaphone, con la inevitable imposición de la filmación interrumpida por acto, medido por la duración de un disco grande de 33 y 1/3 revoluciones por minuto (una tirada que duraría fácilmente unos veinte minutos).

Mamequitas portenas era una película enteramente sonora, pero Ferreyra cuidó de que no fuera abusivamente sonora. De no abusar de diálogos, de música, de ruidos. No había diálogos en los dos primeros actos. Cuando la imagen era suficientemente elocuente o apenas bastaba la música en contrapunto con lo visual, no se hablaba. Se desentendía del sonoro parlante como novedad de tierra, a toda costa, que tal era la moda, procurada a utilizarlo en lo expresivamente necesario. En cuanto a estructura narrativa, dos películas parecían sape y ponerse y entrecruzarse, citando las clases de Ferreyra que signarían su andar en el cine sonoro, entre hallazgos y desiertos.

Toda la primera parte de filmación caliteria, cautiva por sus calles, por su entigosa argamire portena, hasta por sus aarros de montaje con el travia que lleva a la pareja tándido en las calles centricas, en los koscos, los negocios, los carteres, los venieros, los tipos populares, el caminar anebtrado de los que van y vienen. Esa extraña nana alaga de poesía cotidiana no se corresponde a un ar-

gumento que en los vericuetos del diálogo oral pierde las virtudes repentistas que a Ferreyra singularizaron en las imágenes mudas. Es cierto que "le faltan tamiz, finura, una línea de equilibrio"⁸, según la observación de Pena Rodríguez. La construcción de esos diálogos escritos por Ferreyra es descabido y subraya el melodrama de la protagonista, una muchacha que trabaja mucho y sufre más a consecuencia de un padre alcohólico – primera intervención profesional de Mario Soffici en el cine – que frecuentemente la maltrata. Hay un simul – un canario en su jaula, la heroína lo observa melancólicamente, Ferreyra hace la escena tan creíble como una estrata de Carnego. La muchacha tiene su novio pero se deja seducir por un aventurero que logra arrebatársela del hogar e iniciarla como cancionista de tangos. (La Turgenova canta uno solo, *Muñequita*.) El padre dispara contra el seductor y va a la cárcel. La joven, que ya había abandonado al amante, busca trabajo y en un arrebatado de desesperación se tira al Riachuelo pero es salvada por su novio, el futuro será de amor y felicidad, con un padre arrepentido y una pareja feliz en la humildad.

La trama fue llevada con calidez y fluidez narrativa, y los toques de comicidad, dosificados con sentido del espectáculo, si bien proclives al cocolichismo en las intervenciones del actor Serafín Paon. Hacia el final, cuando el melodrama adquiere sus tonalidades más indisimulables, la resolución semidocumental, con abigarradas notas riberenas, retrotrae al encanto inicial y rescata al film en su virtud mayor, la visión de Buenos Aires. Por sobre todo, una visión de autenticidad, de cosa sentida y querida, síntesis amorosa de paisaje y gente, dada en ritmo nervioso, trepidante, de buen cine. En la que es captación de la realidad, percepción de lo inmediato, Ferreyra consigue fragmentos de maestro y se anticipa – cámara en mano, a como sea – en mucho tiempo al cine de la última posguerra, desde el neorrealismo italiano a la *nouvelle vague* francesa. Claro que esto el no lo sabía nunca ni sabía que tampoco estaba solo en su época y que su cine no escapa a las comparaciones.

Muñequitas portenas inicio, sin que mayormente hubiera concien-

cía del acontecimiento, la era decididamente sonora del cine nacional. En más no se admitieron las películas mudas. Sin embargo, los inconvenientes que se derivaban del Vitaphone no eran pocos. A los de filmación se sumaban los de proyección. Un corte de imagen echaba por tierra la sincronización. En el rodaje las detecciones trataban de evitarse con una modificación: la grabación separada de los diálogos, en vez de un solo take como se hizo en *Manequitas portenas*, y luego reagradados por orden en un disco definitivo. Así, también, filmó Edmo Commetti *La casa de oro*, con Nilda Francy, sobre argumento de Arturo S. Mom, que por otros motivos fue un fracaso.

Con la intención de salvar todas las dificultades posibles los norteamericanos compraron a los alemanes la patente del sistema de inscripción del sonido sobre la película. Llamado Movietone. En la Argentina se utilizó por primera vez en los estudios de Valde, para filmar diez cortometrajes con otras tantas interpretaciones vocales de Carlos Gardel. El sistema no tardó en adoptarse para el largometraje, casi simultáneamente por Ferreyra en *Rapsodia gaucha*. Enrique Sasia en *Los tres perretines* para Lumiton y Luis Moglia Barth en *Tango para Argentina Sono Film*.¹⁰ De *Tango* debió volverse a filmar, por deficiencias de sonido, más de la mitad. Menos feliz fue el primer intento de Ferreyra *Rapsodia gaucha*¹¹ que protagonizó Ignacio Corsini en vez del descado Carlos Gardel, en 1932. No pudo exhibirse nunca a consecuencia de sus diálogos ininteligibles. *Por primera vez en mi trayectoria por el campo de la cinematografía creí que no había nada que hacer*¹² recorda a más tarde, afirmando que *Rapsodia gaucha* *hacía falta*¹³. No tenía conciencia del aporte definitivo que significó *Manequitas portenas* y un exceso de humildad lo hizo creer o magnificar un fracaso debido a circunstancias técnicas que no gobernaba. Pero ya estaba en el terreno del cine sonoro y nuevas pautas se abían en su camino.

Atraído y visionario, despertó a los nuevos tiempos. Estaba ubicado por derecho propio trabajosamente adquirido. Pero, con "las características típicas de un precursor de transición"¹⁴ que lo descu-

bre Mahieu, no advirtió las nuevas coordenadas que comenzaban a trazarse. No midió en consecuencia la magnitud del extraordinario salto. Acaso desbordó de optimismo y creyó conciliar su independencia con esa nueva realidad. La prueba evidente, desmentida en los hechos dos o tres años más adelante, fue la disposición con que se lanzó de nuevo a la producción independiente sin la búsqueda de sólidos apoyos reales con que enfrentar la competencia que las dos grandes productoras famosas, Argentina Sono Film y Lumiton, con estudios propios y organización comercial, le presentarían inevitablemente. Pensaba todavía en un cine que replanteaba su existencia peculiar a película. Integrar un capital para la realización de un film sin pensar en los ulteriores, planteadamente: "*Con la palata nuestro cine puede competir con el extranjero*" afirmaba en 1930, en el convencimiento de que "*se puede crear un cine modesto pero nuestro*".

El se simultáneo asomo de insano e ineptitud comercial fue, empero, un respiro artísticamente positivo en cuanto le permitió dar exhaustivamente lo mejor de sí mismo en las primeras películas que filmó por el sistema de sonorización tetragráfica. Con ellas hizo su negocio modesto, el que le permitía vivir mientras otros se enriquecían, y dar, también con palabras: "calor humano, sentimiento, melancolía, ternura, simpatía social" y "el reflejo fiel, encarnado y sentimental de Buenos Aires"¹, a estar de Madrid. Así, sus mejores pasos en el cine sonoro continuaban los dados en el cine mudo. Las películas fueron tres, entre 1933 y 1935, antes de su ingreso definitivo a Sida, antes de su entrada en un engranaje industrial que nunca llegaría a entender del todo y acaso íntimamente desprecia.

El título de la primera es otra vez sintomático: *Calle de Buenos Aires*. Nuevamente, el argumento importa poco o mucho, según el prisma desde el cual se lo analiza. Contado al ras es la historia de una joven que se llega a cansar de las miserias del arrabal y es fácilmente seducible por promesas, tan tentadoras como equivocadas. Hay otra joven que supo aceptar resignadamente su pobreza y es la elegida del amor, un cantor que delio ser de la otra. La felicidad que para la

honesto se da en ese amor acude para la pecadora en el desencano, el arrepentimiento y la redención. En el tratamiento anticipadamente neorrealista del tema, Ferreyra no alcanzó a ser cabalmente comprendido por la misma crítica que le deparó elogios a la película. Precisamente ese tratamiento hacia “antojadizo, deshulvanado”⁸² el hilo argumental, según la crónica de Chas de Cruz, mas el enfoque de Ferreyra tendía a revalorizar la anécdota cotidiana como un valor en sí mismo para deducir de ella, acumulativamente, el pulso y la fisonomía de la ciudad. La ciudad era la protagonista, era el verdadero argumento, el verdadero tema.

Algunos insinaron mimetismos de *Bajo los techos de París*, de René Clair, hecho improbable, por entonces Ferreyra ya casi no veía cine. Sin embargo, su lenguaje en *Calles de Buenos Aires*, a pesar de la sencillez y espontaneidad descriptivas, se adelantaba más allá de todo el cine argentino conocido. De ahí que, como queda reiteradamente dicho, es pueril referir linealmente el argumento hasta despojarlo de su savia. Se echaba mano a las acciones paralelas, tendidas en dos líneas principales que se alternaban y se confundían hasta la convergencia: por un lado, las malandanzas de la muchacha que deja al novio y a la madre en el encandilamiento de una vida mejor o más fácil, por otro, la trayectoria limpia del novio, suerte de juglar de estos días, cantor de tangos que se presenta liberado de rasgos compadres. Esta vez Ferreyra trabajó el personaje hasta hacerlo realmente representativo, casi idealizado, proyección de honestidad, ilusión, humana resignación ante el dolor, optimismo para sobreponerse a él, tipo medio — en trance de desaparecer — de una ciudad en vías de cambio. El deambular del muchacho, que Guillermo Casali encarna, es el eslabón principal para inquirir el espíritu de Buenos Aires “donde la picardía y la travesura —anotaría Nestor en la crónica del film— carecen a la vera del amor y el sentimiento, y donde, junto a los chispazos de gracia que brotan de los pequeños episodios cotidianos, no faltan los toques dramáticos que ensombrecen fagazmente el optimismo del alma portena”. Y es en los pibes, en sus clásicos partidos de pelota y

en sus pintorescas andanzas, donde Ferreryra, junto con el fotógrafo Tunes, ha registrado sus mejores aciertos. Aciertos de expresion o de composicion, que van desde el detalle de un rostro o de una actitud, hasta el dinico movimiento de una escena lograda con sorprendente naturalidad. Todo eso, en una sucesion rapida y febril, que casi cae en una verdadera superposicion de cuadros, da a toda la pelicula "un ritmo dinamico que se ajusta admirablemente a su objetivo"¹. Las obiecciones de Nestor, entonces el cronista cinematografico mas conspicuo, reflejan las reservas generalizadas de la critica: "el es mas que nada un director cinematografico por instinto"², "es el unico director cinematografico por vocacion que tenemos en la Argentina"³. Pero "falta en la literatura de las pel culas"⁴, se le indica "la necesidad de rodearse de otros elementos que colaboren en su obra, porque en las peliculas el director suele ser muy importante, pero no lo es todo."⁵

Ferreryra no hizo caso de estas obiecciones y siguió fiel a sus intuiciones de la realidad, ajenas al híbrido de desnaturalizado sainete, revista y radiotelefonía que era la fórmula de éxito desde *Lungo*. Su impronta poetica le aconsejaba otro camino en el cual *Marcia es domingo* fue el siguiente paso, menos directo que el de *Calles de Buenos Aires* en cuanto estaba entreverado a una trama policial o seadopolicial con el fondo adjunto de descripcion realista: costumbrista, y tipologica. O que se justificaba en sus proposiciones de esquematismo e ingeniaidad por ese contorno. Se referia al caso de un empleado que por deudas de juego roba en la casa donde trabaja. Del robo es acusado el novio de la hermana del culpable y esta no encuentra mejor perspectiva de salida que atender las pretensiones sentimentales del gerente, quien una vez impaesto de la verdad de los hechos renuncia a esas pretensiones e induce a la empleada a retornar a su novio. Tambien se busca la solucion para la deuda pendiente del arrepentido ladron. Las oportunidades de observacion y brochazos descriptivos eran restringidas; ese limite fue sobrepasado por la autenticidad de los personajes como condicion primera. La vida de oficina se mostraba en su grisacea mediania poblada de hechos menores,

detalles tangenciales, incidencias cotidianas y pintorescas, esquicios paralelos merodeaban el ambiente hasta definirlo e integrarlo con las relaciones de un botones y una mecanógrafa, novios a pesar de la rivalidad en el fútbol, y la brusquedad dramática del noviazgo de una hermana de la protagonista con otro empleado (calcalador y mezmiquino). La ciudad ya estaba descrita ahí, en ese restringido cuadro humano con la mediocre diapasión de los cuentos de oficina de Roberto Marín. Pero Ferreyra salía afuera para abarcarla con otra amplitud y sobre todo sin confiar en los diálogos de los que el flamante cine sonero estaba haciendo mal uso. Las calles de día o de noche, las canchas de fútbol, el hipódromo hacían su aparición con un bullicioso fondo distintivo, característico, nervioso, heterogéneo, la multitud junto al pequeño hecho, a la anima anecdota, al oportuno apunte definitorio de una psicología colectiva. La película tuvo sonada repercusión por otro hecho que profesionalmente también fue índice de la intuición de Ferreyra: la revelación de un actor, José Gola, que pasaba a ser el galán absoluto del cine argentino en la década del treinta. "Hombre de instinto cinematográfico" según Uises Petit de Marat, adaptado naturalmente a las exigencias plásticas de la imagen, perfectamente masculino, con ese difícil sentido de colocarse y accionar con sobria intensidad ante la cámara. Sus ademanes son reposados, no cree que las manos sean un ventilador, como opinan muchos de nuestros actores, no exaltando la matización de la textura o el color como una forma de detener la mirada en el miembro sobre el público. Mantiene el rostro constantemente armónico, sin hacer que las cejas o la boca se establezcan por su cuenta.

José Gola fue el héroe de la subsiguiente *La gente Alsina* cuyo argumento importaba aún menos que en *Cada vez de Buenos Aires* y *Mañana es domingo*. Su autenticidad, la fuerza arrolladora de sus imágenes, la verosimilitud del ambiente de obreros trabajando en la construcción del puente entre Riachuelo, emergen por encima de precipitado gesto de operación de la muchacha rica, hija de un ingeniero afectado a la dirección de las obras, que se desentende de un novio

larse escamoteando y se enamora, para ser correspondida de un
 albito. Los mil detalles son obvios en una típica fórmula ma-
 de televidual, en tanto el *Blackout* en el cuerpo se impide la
 consumación de una buena motivación verdadera. Aquí Ferrer
 afirma la ingenuidad de sus requisitos sociales, también en esto es
 un *clash* totalista y, es más, su percepción de los contactos, capital-
 traba y por lo mismo es una gran emotiva. La afectividad de
 las relaciones humanas, el valor de la amistad, la contundencia del
 amor son insinuados antes y después de un pleuro social. La histórica
 visión está balanceada en la película con una captación popular que
 no falla nunca en el relato del ambiente. A los habituales ramalazos
 narrativos de tipos y costumbres sumo vigor y movimiento que en las
 secuencias iniciales de los vastos exteriores rioplatenses alcanza mo-
 mentos notables, remanentes del primer cine ruso revolucionario.
 Los primeros planos son contundentes. La composición de cada ima-
 gen acertada, proporcional, expresiva. En las tomas medias y de
 conjunto hay un ritmo preciso, la fuerza machante y acompasada
 de un martillo. Con rostros sádicos, vigas, tirantes y grúas, hace
 una serie de imágenes de una belleza desahogada en las pelícu-
 las argentinas. Se ven sorprendentes efectos de contraluz. El montaje
 es ceñido, severo. En la recurrencia a la colaboración de terceros que
 la crítica le aconsejaba no se advirtió una conquista. Los diálogos que
 escribió Marcos Bronenberg no superaban a los que Ferrer había
 escrito para los dos films precedentes. Al mismo tiempo, a pesar
 de ese defecto en la marcación a los actores, no se lo vea en todo en
 muchas escenas de interiores donde la cámara pero también en la con-
 tención de los intérpretes son condados para evitar la desviación tea-
 tral. De ahí que no contuviera los desbordes de algunos intérpretes
 secundarios en abierta fricción con el estilo de total sobriedad de
 Goll y de una tibia sálta a los devaneos simetescos en la *maquette*
 de alemana de Pierina Dealessi.

Más humilde en verdad y apariencia que el otro cine argentino
 que gana posiciones, menos espectacular en sus pretensiones, me

nos ostentosa en divismo de primeras figuras, mas fresca y espontáneamente cinematográfica en su referencia a los exteriores auténticos de Buenos Aires, la trilogía de *Cafés de Buenos Aires*, *Mañana es domingo* y *Puente Alsina* caracteriza en el primer lustro del periodo sonoro la brillante ubicación de Ferreyra. Es su apogeo. “Es una lección de autenticidad la de este poeta de Buenos Aires” que según Torie Nilsson “está en sus films mas modestos, individuales y sinceros, por ejemplo *Mañana es domingo* y *Puente Alsina*, y a través de ellos puede tener vigencia el paralelo tantas veces intentado entre **Ferreyra y Carriego**”⁹⁷.

Hasta allí, por otra parte, cumple sin interferencias una primera etapa absolutamente popular del cine argentino, “arte eminentemente plebeyo, despreciado por las clases cultas”, afirma Sobrel.⁹⁸ Hasta allí Ferreyra sigue siendo absolutamente Ferreyra. Pero la realidad de un cine con pretensiones de industrialización lo estaba cercando.



12. Maria Turganova circa 1930



13. Mario Soffici en *Muñequitas porteñas*, 1931



11 José Gola en *Puente Alsina* 1935.



15. Libertad Lamarque en *Ayudame a vivir*, 1936

ÉXITO Y OCASO

"Mantenga un firme trazo en esta que me importa sostener la pequeña lamita modesta pero efectiva que en un futuro, a lo mejor no muy lejano, tendrá más valor de adecuado que la pretensión extranjerizante de otros elementos colocados más arriba en la actualidad."

Ulises Petit de Murat

En octubre de 1934 un amplio edificio de la calle Campichuelo 553 fue arrendado por Side y transformado en estudio y laboratorio, con la instalación de un sistema sonoro propio denominado Sidetón, que se consideró el mejor del país por varios años. Allí rodó Ferreyra los interiores de *Puente Alsina* y allí filmaron sucesivamente Luis Moglia Barth, Mario Soffici, Luis Cesar Amadori, Daniel Tinayre, Leopoldo Torres Ríos y Elías Alippi, entre otros directores, arrendados los sets por Argentina Sono Film, Julio Joly, la Corporación Cinematográfica Argentina y algunas productoras de limitada vida, antes y después de que Alfredo Murua, el director propietario, decidiera abordar la producción por cuenta propia.

Si la producción de Side se inició con *Don Quijote del altillo*, dirigida por Manuel Romero y protagonizada por Luis Sandrini, desde un primer momento las preferencias de Murua se decidieron por su amigo Ferreyra, quien pasaría a ser director exclusivo, aportando a la empresa los éxitos más importantes en una continuidad que se interrumpió con la desvinculación en 1938.

No obstante, la primera película que Ferreyra dirigió para Side hubo de ser realizada por Mario Soffici. Éste rechazó el argumento de

Ayúdame a vivir, original de la actriz-cancionista Libertad Lamarque no aceptando el temate de una situación dramática con la interpretación de un tango cantado. La idea no arredió a Ferreyra, quien la asumió casi como propia y la habilita de utilizar en varias películas posteriores. “Hasta en ese punto fue innovador”, dice Calki, “halló una receta que más tarde iba a explotar Hollywood en tantas comedias musicales: contar un diálogo, en plena situación romántica o dramática, y transformarlo en una canción, en nuestro caso, un tango”⁹⁹. Ni siquiera le importó la inoportunidad de ese aditamento o que no siempre funcionara cabalmente en el contexto dramático, desiprension que tentó a otros directores pelgrosamente, generando una moda que se deformó en el mal gusto. El argumento de *Ayúdame a vivir* procedía, de cualquier manera, a ese melódico sesgo melodramático y sobre todo recortaba nítidamente un tipo de heroína acosada y llorosa, muy en consonancia con los gustos populares de los años treinta, moldeados por la radiofonia. Semejante heroína tenía el lastre de un hogar inhóspito y se liberaba en el amor y el casamiento, inmediatamente enferma, partía a reponerse en Córdoba, pero al retornar alegre encontraba al marido con una amante en su propia casa. La avergonzada huida del esposo tenía consecuencias funestas: embriagada, la amante caía por las escaleras, y la esposa, presunta culpable, ganaba la cárcel, desde donde, al menos, sabría del arrepentimiento del esposo, simultáneo a una confesión de la amante, antes de morir, que certifica la inocencia de la atribulada mujer.

Libertad Lamarque ya explicado su elaboración del argumento de *Ayúdame a vivir*: “Primero pense el comienzo de la película y el final, después pensaron las situaciones y se escribieron los tangos”¹⁰⁰. En tren detallista explica: “Se escribía, por ejemplo, la situación, se pensaba primero en el tango que íbamos a hacer y, a raíz de ese tango, se buscaba el argumento”¹⁰¹.

“Atrastrado por la ópera comercial”¹⁰² Ferreyra se dismanaba sin perder todas sus virtudes: la narración estaba llevada con el máximo posible de fluidez y evitaba un excesivo apoyo en el diálogo, lagaces

exteriores cordobeses procuraban un respiro reminiscente del cine mudo, la composición de la imagen era cuidada, nada cierto caló en lo descriptivo y pesa de la tataragast habitual del directo, en tipos populares y en detalles característicos de ciudadanos. El conjunto no desmerecía la intención, efectivamente lograda, de fabricar en la ligera canora de Libertad Lama, que la primera estrella de fuerza arrulladora del cine argentino. El terno neno, ligado al acompañamiento de Ferreyra a una discipula musitada (la supeditación a libro y en cuadro) y un mínimo margen de ubicación para su percepción de lo auténticamente popular, explica que el film no solo fuera un éxito extraordinario en el país sino que también traspusiera gallardamente las fronteras hacia Latinoamérica y España, como no en el éxito del cine argentino en esos mercados durante un lustro o poco más, precisamente lo que Ferreyra había buscado con la gira de casi una década atrás).

Aclara, además, que la receta incluía a las inmediatas *Besos brujos* y *La ley que olvidaron*, aunque antes Ferreyra tuviera la satisfacción personal de un retorno con *Machachos de la ciudad*, muchas de cuyas escenas se filmaron simultáneamente a *Andame a dar*. Mas que un retorno fue una ilusión, pues la ingenua trama borroneada por el director y la suma de villanas depositadas en el personaje del actor Carlos Perelli, cuya muerte era necesaria a los efectos de la felicidad de la pareja juvenil, apenas de aban parentesis a la renovada visión de Buenos Aires. Corrientes ensanchada, el llamante obelisco, las librerías de viejo, el contraste entre los rascacielos y las casitas alejadas del centro, y una deliciosa estampita de la parretada del barrio jugando en la calle.

Besos brujos y *La ley que olvidaron* reconocían procedencias argumentales ajenas. La primera, de un cuento de Enrique García Velloso. La segunda era un guion escrito por José González Castillo, que compartía con Ferreyra el fervor por el tango y la preocupación por las cosas humildes. García Velloso repudió *Besos brujos* en carta pública, entendiendo que el film "desvirtúa artística y literariamente en

el nexo de la acción y en su idioma el argumento y los diálogos que escribí", o sea, censurando la adaptación de Ferreyra, que había procurado un tono fácilmente accesible a un cuento (casi una novelita, como tal había sido inicialmente publicada en 1922) de otras pretensiones y diálogos improbablemente cinematográficos. Unos dieron la razón a García Velloso, otros a Ferreyra (acaso la tuvieran los dos, acaso el error fue de elección). En efectismo *Besos brujos* -una cancionista raptada por un estancero en la selva, un novio que la sigue y es mordido por una víbora venenosa, el renunciamento de aquel ante la realidad de un amor- supero a *Ayúdame a vivir*, también la excedió en formalidad para rodear el lucimiento de Libertad Lamarque, de nuevo en pareja con Floren Delbene, fiel a Ferreyra desde viejos tiempos. Un mismo esmero artesanal, siempre en función de la estrella más que del conjunto, se dio asimismo en *La ley que olvidaron*, a caballo de una lírica entonación antibuiguesa en el caso de la muchacha sirvienta a quien se le quita la criatura que le endilgaron para disimular la culpa de una senorita de posición social, con similitudes al teatro de tesis que González Castillo había cultivado en años anteriores.

A propósito de *La ley que olvidaron*, el escritor Blas Matamoro describió un emblema: "Como la virgen Maria del culto filisteo, la sirvientita ilusionada, también Maria de nombre, es virgen y madre deshonrada con la presencia de su hijo que la señala sin descargo ante la sociedad hipócrita y despiadada. Como el Cristo de los altares filisteos, su chico presentara ser el redentor de la sociedad futura, en que los pobres y los ricos se reconozcan hermanados por la sustancial comunidad biológica que hace nacer a todos los seres humanos del mismo amor entre el hombre y la mujer. En tanto las comadres del barrio destiñan la honra de la sirvientita, Ferreyra filma la escobilla del basurero que barre una rosa por el tango de la calle, Maria huye después, cuando intaye que algún día le sacaran al niño que siente suyo por la ley de amor humano que los ricos olvidaron, a través de calles desiertas, ambiguas de sombras y finalmente inundadas de nie-

bla. La imagen de la cabecita negra con el niño apocrito en los brazos es fotografiada en el agua sucia de la alcantarilla. Nuestra Señora del Fango, su voz canta la canción emblemática que luego se llamará *Yo soy María* y a su término la imagen se habrá transformado en la de una madona de altar, con candela encendida a su lado”¹⁵.

El éxito fue más para Libertad Lamarque que para Ferreyra, la consolidación total en el estrellato y el paso decisivo a aspiraciones más rutilantes (aunque menos auténticas) y con mayores posibilidades de internacionalización. “La desdenosa Galatea abandona a su creador que la ha llevado hacia las fórmulas de la fama, quizá ambiciosa de otros directores más a la moda y al servicio de su divismo”¹⁶, dice el mismo Matamoros. “Saslavsky hereda a Libertad Lamarque y la eleva a un melodrama, *Puerta cerrada*, en una edición” escribe causticamente Calki. Ocurrió en 1938.

En el recuerdo, Libertad no ha sido generosa con Ferreyra. Ha declarado que las tres películas en común “realmente no dan risa, dan... como ternura, curiosidad”¹⁷.

En sus memorias apenas memora a “el director Agustín Ferreyra, ya veterano del cine”¹⁸, aunque reconoce que los films “me marcaron con un inamovible sello de estrella hasta hoy”¹⁹.

Mientras tanto, de que algo trabajaba nostálgica y subconscientemente a Ferreyra es prueba su obstinación en reservarse, entre los monstruos de boletería de Libertad Lamarque, un film modesto y enteramente suyo. El caso de *Muchachos de la ciudad* se repite en *Sol de primavera*, su último argumento original, con Delbeac y una intención de estrellato para Herminia Franco. Diálogos de ampulosa predisposición no viciaban el encanto de notas campesinas grácilmente captadas y el contraste humorístico de un estanciero haciéndose ambiente en un Buenos Aires que no conoce. La oposición del primer cine de Ferreyra entre ciudad corruptora y campo virginal se atemperaba en una visión diáfana, tranquila, desarrollando sin crispaciones una rivalidad amorosa entre dos hermanos, con un mutis que pretendía ser heroico (el muchacho que se venía a la capital) y la definición de

verdad de la mujer forzando el deslinde de su propia felicidad. En extremo modesta, *La que no perdí* tenía el aval de la veracidad sin complicaciones y “lo que falta a la mayoría de las producciones nacionales: sinceridad y cariño”¹¹.

Como y por qué Ferreyra eligió, más tarde, para su última realización un plano industrial, acorde con la evolución del cine argentino sonoro, una novela de Hugo Wast (Gustavo Martínez Zavaria), es un asunto sin fácil explicación, como no sea la de la desorientación, el compromiso o la supeditación a voluntades ajenas, limitación que se desae *La que no perdí* respecto de las normas que le otorgaban tales rasgos al mismo grado de patetismo como en *La que no perdí*. Nada más lejos del sencillismo de Ferreyra que las impostadas literarias de Martínez Zavaria. No sin razón, era informal pero inteligente crítica canyengue, Julián Centeya, muy hermanado a Ferreyra, escribía: “El diámon que nos presenta tiene recursos de lacrimología. Ferreyra con mucho tacto al dió en los entreveros y lo logró dar pinceladas... pero que queres... el mal está en el libro... cuyo espíritu es de muy siglo pasado y chocaba con la vida nuestra, que hoy, en la época de dagueres y obetto... se desayuna para o pa no perder el contacto”¹². La crítica centeyera la mala elaboración técnica del film, el atropello a la sencillez, la carencia a que asumen los personajes, en muchos casos la carencia a que se reduce la grandilocuencia del original, y el parado que Ferreyra sacó de una gran actriz como Elsa O'Connor, que recién en su aproximadamente había tenido el tributo de su talento merced. Paradojicamente, *La que no perdí* es la película de Ferreyra mejor llamada, sin embargo, es de las que menos interés me dio en verla antes, sin entusiasmo, totalmente desviada de su temática y su pequeño mundo. Por eso no dije nada retrospectivamente. Mas corazón pondría en esas cuatro películas post-trasatlánticas tras la desvinculación de Sidecast al margen de las estructuras institucionales, en desarticulado temido de otros tiempos.

Tres de esas películas fueron realizadas en torno del entusiasmo

humano y profesional que le suscito F. ena L. en la lotta a luz de la que desaprovecho el cine argentino la pura de iniciativa y vaciedad por un da del auge radioteatral y que Ferreryra habria realizado antes en responsabilidades secundarias. La L. ena L. habuase popularizado en la animacion de *Chimbelá*, machachón de barrio simplota y dehatact era precocemente contemporanea de la Cautin de Nina Marshall, pero sin la sagazmente malintencionada cargazon caricaturesca de esta *Chimbelá*, contracara sentimental del catitismo, fue precisamente el primer film en que Ferreryra la ungió al rango estelar, en una suerte de tribula que debio titularse *La muchacha y el ladrón*, que tenia la rubrica de un tango alusivo, enmarcada en la barrada con su conventillo, el puesto de cigarrillos adonde convergian todos los comentarios del vecindario, la despreciativa nana bien, el gran redimido en el amor de un pasado borrascoso.

La inocultable fragilidad narrativa de *Chimbelá* se acentuaba en *El angel de trapo* remarcada por diálogos atrocemente encoñados y brevemente revitalizada por "el fresco arroyo de sus escenas de mercado", "las mejores populacheras que ha registrado el cine argentino", opinion de Petit de Murat que tenia el contrapeso de muchas reservas. En *Puntos sin nudo*, los sintomas mas graves de la decadencia no estaban en la realizacion, que al fin y al cabo poscia una humildad inofensiva y una simpleza cotidiana de aspectos simpáticos, cuanto en la pasiva aceptacion del argumento de Mariano de la Torre, folletín que con extremos de convento y bajo fondo re-orienta sin ningún rasgo poetico abyecciones tanto más desagradables por lo tratadas superficialmente. Por fin, en la cuspide crepuscular, la apelacion a la cancionista Fanny Loy fue un desesperado intento de revivir una imagen estelar a la que pudieran converger los atributos que precedentemente habian arquetipado Maria Fúrgenova y Libertad Lamarque. *La mujer y la selva*, que Ferreryra filmó en el promediar de 1941, ya enfermo del mal que lo venceria del todo, fue el resultado precario, absolutamente mediocre, a pesar de la inyeccion de paisajes elásticos y un halo de frescura en escenas selváticas y sobre la vida de los obreros.

Después, presurosamente, fueron muchos proyectos de entrecasa, la imposibilidad de llevarlos a efecto y el lecho de entermo. *Bajo los puentes del Riachuelo* y *Cecilia* son títulos de películas inconcretadas, una tercera debió tener argumento de Homero Manzi. Ferreyra ya se había convertido en su propio fantasma. Tal vez lo comprendiera al leer en *Crítica* la crónica de *La mujer y la selva* escrita por Roland, de la cual importa un párrafo premonitorio: "Así no se puede hacer cine. Ferreyra lo hace porque en él vive latente la semilla de quien aportó en la hora difícil del cine nacional un entusiasmo loco, un instinto sagaz. No lograr lo que se anhela por causas ajenas a la propia capacidad, es caer en un estado de disconformismo que anula la belleza del gesto lírico"¹⁴.

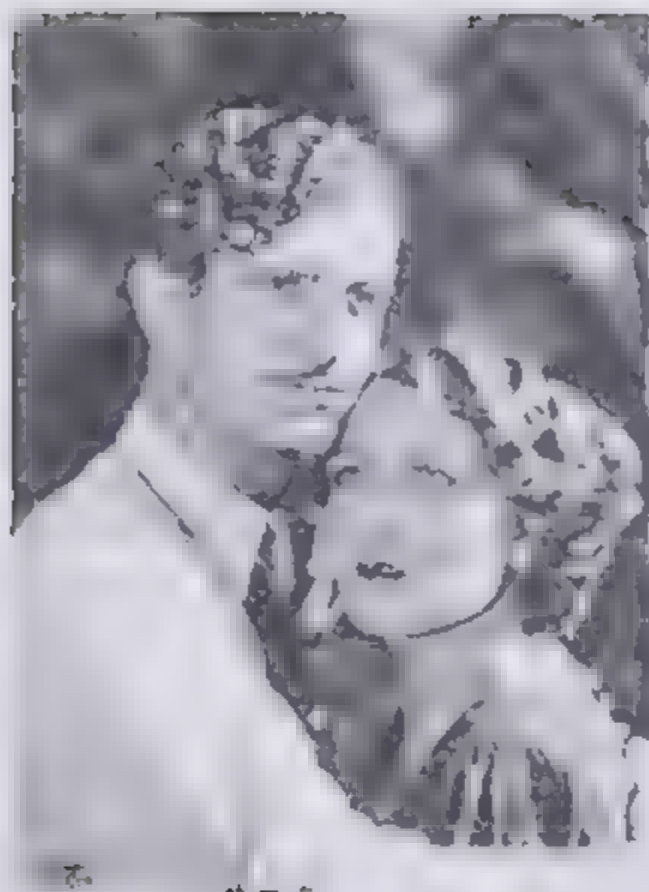
En el conjunto, la filmografía de diez títulos que desde *Ayúdame a vivir* describe la última etapa de Ferreyra concurre a redondear su dimensión pionera, pues hasta en los verros tiene justificativos que si no favorecen al artista apoyan al cine argentino en un indiscriminado propósito de afanzarse. Para comprender esta última etapa no hay que desecar el crepúsculo del hombre ni tampoco perder de vista la consideración del contorno adverso en sus proposiciones económico-culturales. Ferreyra era, en definitiva, un artista popular con las limitaciones y ventajas consiguientes, y le fue imposible ensamblar con la justificación de lo popular del cine de Luis César Amadori, o la aburguesada recreación de la realidad de las comedias de Francisco Mugica, o el esteticismo europeizante de Luis Saslavsky. Carecía de condiciones para cualquiera de esos géneros y fundamentalmente no le interesaban. Tampoco tenía la juventud y el empuje de Soffici, que hacía *Prisioneros de la tierra* en 1939, o de Lucas Demare, que filmaba *La guerra gaucha* cuando Ferreyra agonizaba. Si en el hay, a la postre, una consecuencia que se sobrepuso a las concesiones y a las caídas, fue la candida fidelidad a los temas populares. Claro que lo popular no es inmutable y el rostro de Buenos Aires en 1940 no era el mismo de 1920 o 1930, una diferencia que Ferreyra no supo apreciar y que perentoriamente fija su destiempo final más que todas las considera-

ciones técnicas y estéticas e circunstancias con que se realiza el cine de cada momento.

Con todo, si tiene razón Raúl Scalabrini Ortiz — el retrata, en el hombre de Corneates y Esmeralda al portero de una época que es justamente la de Ferreryra, este lo fue prototípicamente hasta en su actitud final ante el cine: vivió encerrado en sí mismo, como en una cueva, midiendo la vida y el cine en sus emociones no contentadas. Si se hubiera contrastado con el cine de los demás, hubiese tenido la oportunidad de sorprenderse — estaba solo y fuera de época. Pero tal vez menos que algunos imitadores, porque incluso en sus talas garratales fue auténtico, no trampa a sabiendas. Y hubiera podido decir, repitiendo al filósofo de Buenos Aires: “¿Por qué se quería que seamos de distinta manera de la que somos?”



16. José Agustín Ferreyra en 1936



17. Libertad Lamarque y Florén Delbene
en *Besos brujos*. 1937

18. Herminia Franco y Floren Delbene en
Muchachos de la ciudad. 1937





19. Elsa O'Connor en *La que no perdonó*, 1938

20. Santiago Arrieta, Libertad Lamarque, el iluminador Gumer Barreiro, el sonidista Fernando Murúa y José A. Ferreyra en la filmación de *La ley que olvidaron*, 1937.

21. Ferreyra en un ensayo de *El ángel del trapo* con Inés Emonson, Elena Lucena, Eloy Alvarez y Salvador Lotito, 1940

22. Ferreyra visita al colega Leopoldo Torres Ríos en la filmación de *Adiós Buenos Aires* y posa entre éste y su hermano -entonces iluminador- Carlos, junto a Florén Delbene y el adolescente Leopoldo Torre Nilsson, entre otros miembros del equipo de los estudios EFA.







23. Fanny Loy y Carlos Perelli en su último film,
La mujer y la selva, 1940.

"Tengo que ir a todos los barrios de la ciudad para ir al tango. En todos los bares y salones de baile. Y si no encuentro nada bueno, voy a los salones de baile de los extranjeros."

María Luz Morales

Más duro que haber se acumulaba en una historia del cine argentino en interrelación con el tango. El desaprovechamiento de todo lo que el ciudadano no es, debe reconocerse, una historia del cine argentino en particular, de la complicación solo cierto cine norteamericano insuflado **de jazz se salva.**

Pero ese déficit argentino ubicable en el cine en un déficit general de autenticidad, corre más en la ausencia de fidelidad e integración causal en cuanto al tango como expresión total (música, baile, poesía) y dimensión metafísica (esencia del ser porteno) que en tanto temática.

Esa temática, en los años veinte y treinta, procura, o consigue sin procurarlo, una ubicación crítico-costambrista y en los quince años etapas de la gran aldea ascendente a gran ciudad documental, la obligada superposición de unos (los pobres o totalmente proletarizados), los marginados del suburbio, y a otros (los del centro, reyes del caos, los seductores de las masas, privilegiados más por su estructura de una tradición paternalista que por acumulación de bienes reales).

No es casualidad que los tres hombres que hasta la década del cuarenta prevalecieron en la gestación de un cine popular fueran sensiblemente tocados por el tango: Ferreyra, Torres Ríos, Romero. Los tres vivieron el gran salto consagrador del tango en los años veinte.

con el norte de adultez musical de Julio de Caro y el detenido, y definitivo, estilo de vocalización de Carlos Gardel.

Para Manuel Romero, prolífico letrista de a decenas, el tango y el teatro por secciones (sábete y cuando la declinación de este, revista, fueron el cauce natural hacia un cine que busco y encontró la multitud con cálculo comercial pero sin de ar de objetivar muchas cosas, quendas o execrables, de Buenos Aires. En Leopoldo Torres Ríos, poeta del cine cuando se le dio la ocasión de demostrarlo, el director como parte o al poeta escritor que oculto pudorosamente, dándole aislada exteriorización en algunas letras ¹⁷.

En Ferreyra, también letrista esporádico, la identificación con el tango es total. Su adhesión a Buenos Aires, a la cara más menesterosa y sufrida de Buenos Aires, es un portenismo de alma, temperamento y hábito, sinónimo de tango. La temática de su cine es tango, atañosa búsqueda para descubrir las facetas dramatizables de la canción ciudadana, su hábitat, sus tipos, sus conflictos, su candidez simbólica, su asequible tragedia.

Porteno de caté como fue, no es venturoso imaginarlo desde adolescente habitué a los cafés de tango que ya en su propio barrio se le ofrecían con rutilantes conjuntos primitivos: el de Rincón y Garay, El Protegido, de San Juan y Pasco, El Cabaré, de Entre Ríos entre San Juan y Cochabamba, El Estribo, de Entre Ríos al 700. Y después debieron ser los salones de la ribera y su emparejada atmósfera, con camareros complacientes y seguidocancionistas de cuyo calco haría las heroínas de sus películas. “El tango”, dice Calki, “aparecía en todas sus películas, al fin y al cabo se trataba de la canción de los humildes” ¹⁸.

No es el tango para Ferreyra una mera fórmula de éxito, que tal pudiera interesarle por su apelación a él en sus más comerciales películas sonoras, en el “dímelo cantando” que también observa Calki: el de dar la cuspide dramática de una situación en la voz de Libertad Lamarque, ecuación emocional inaugurada en *Ayúdame a vivir* (inspirada por la cancionista pero asumida, resuelta y lanzada por él) y con intervalos reiterada hasta la última película, *La mujer y la selva*.

Hay que reconocer los argumentos más singulares que escatara por Ferreryra en cada de sus tangos letárgicos: los tangos de otros, que lo imitaban e igualmente se seguían perdiendo, para confundir a su identificación con el tango. Los títulos de sus films avanzan al colapso con la iterativa tangueología de los años de fatuos del género. Sobre todo hay que pasar revista al letirista que Ferreryra lee sin de aforo punto a profesionales en su ámbito. Por atravesarlo una desatendida vocación literaria.

Tres años antes del nullo Ferreryra, desde muy temprano, casi desde la niñez, la música, el dibujo, la improvisación con letanía. Cierta sensibilidad, tal entrevista por la madre o incho en la niñez a aprendizaje del violín y a cierto maleatismo de composición, que no tardó en abandonar en la primera juventud, el dibujo, cultivado con dedicación, lo llevo a la pintura y la escenografía, las desordenadas lecturas fueron la prolongación de un afán de escribir que la ansiedad temprana de poetas y periodistas estimuló sin respuesta. En el momento de la decisión por un camino, el cine prevaleció sorpresivamente. Como en el camarada Torres Ríos, su natural extroversión no agaba para lo que gusto escribir. Versificaciones, intentos poenáticos fueron paginas ocultas con recato. Nadie las consideró, las más debían haber sido destruidas o abandonadas por el mismo.

Solo cinco letras de tango, acaso más, intallables, son el testimonio de una faceta de su prodigada personalidad. Y están ligadas a otras tantas películas. El letirista de tango entró antes, tempranamente precipitado en las leyendas de una de las primeras películas, *El tango de la muerte*, que para detinar a los cuatro personajes principales de la trama arrabalera incluan sendas verseadas. Para Magot, la protagonista, joven modistilla seducida:

*Muchacha sentimental,
¿Por qué huiste del taller,
donde fuiste hasta ayer
la obrerita más formal?*

*¿Cuál fue tu pena o tu mal,
el enigma o el misterio
que te trajo al arrabal.. ?*

Para Renard, el calavera seductor:

*Beber, amar y jugar...
de lo demás, ¿qué me importa?
Al fin la vida es tan corta
que es lo mejor olvidar,
Y olvido me da el dinero
cuando me da lo que quiero:
amar, beber y jugar.*

Para el malevo, apelado El Pesao:

*Hijo del viejo arrabal,
flor que naciste en el fango
sin otra ilusión que un tango
ni otro amor que tu puñal.*

Y finalmente para una desventurada Jeannette, querida de Renard,
tan víctima de este como la seque da Margot

*Mundana,
la de los labios de grana,
la de los ojos de cielo,
sigue tu loca jarana
de tu fantástico vuelo.
Y no pienses en mañana,
alegre y triste mundana,
si no quieres que se apaguen
tus ojos color de cielo.*

Curiosamente, trece años después, en el umbral de un cine sonoro, es deca de la palabra oral que puede ahorrar ciertas explicaciones: el prólogo de *Mirapal, las portetas* —corresponde también a una consecuencia poética: la palabra. Antes que la imagen lo postre a Ferreryra se anticipaba a decir:

*Lindas, pintadas, risueñas,
Hay muchas miradas en el teatro
hay titeres, dandys, payasos
Y risas amargas de los tres cowboys
Es un mundo chico la juguetería
con merces mentadas que el teatro trae
donde igual hay seres con sesos de paja
y aserrín y estopa en el corazón.*

La primera letra, *La machacha del arrabal* —, con música de Roberto Firpo, corresponde al film así denominado y llamada con el seudónimo de Leopoldo José, fue escrita con la colaboración de Torres Ríos, se estrenó en un ensayo directo de sonorización, la orquesta de Firpo en el foso del escenario del cine teatro Esmeralda. Y temas como *teca* — sintetiza el caso de la milongueta vencida de *Mi último tango* — *Machachitis de Chacana* —, con música de Anselmo Areta complementaba al film homónimo (en singular). *El alma de la calle* —, cuya música es de Víctor Raúl de los Hovos — era otro tanto para *El organito de la tarde* y *Redetector* —, una letra progenada con Nelo López, para *Calles de Buenos Aires*. En todos los casos Ferreryra engraza, sin ecos ajenos, es decir con personal acento, en el caso, *el* motivó caro a los primeros poetas del tango, el de la machacha pobre llevada al centro o al cabaret por un deseo de mejor vida, estabilidad. Honestas y liao que el suburbio te niega. La liberación es un triste espejismo, escalera a la prostitución, la enfermedad o la muerte. A pesar de simplificaciones y esquematismos, o conflictos ingenuamente contrastados, lo es una connotación antedatada en la crisis que sucede a

la Primera Guerra Mundial, “el camino de Buenos Aires”, emporio de la prostitución pianificada que Albert Londres — radiografía en una novela sensacionalista, antes que desprevenidas francesas y polacas lo hacen las muchachas del suburbio porteno. Y es un camino mas breve de lo que pudiera imaginarse: la arquetipica “Milonguita” del tango de Enrique Delfino y Samuel Linning, en 1920, fue en la realidad una vida tronchada a los quince años.

Quienes se han dejado impresionar desfavorablemente por la fealdad y la vulgancia a flor de piel de los versos del tango, no pueden hoy dejar de reconocer que el supuesto encanallecimiento asume una posición humana, en respuesta contra la premisa de la mujer-objeto, simple valor de uso y también de cambio en el turbio ordenamiento del mal vivir. De hecho, eso es una denuncia, aunque esté tenida, todavía, de una subestimación de lo femenino y supedita el destino de la mujer a la generosidad o conmiseración masculina. Las letras de Ferreyra y consecuentemente sus películas, o primero las películas y consecuentemente sus tangos, traslucen esa imagen plena de la mujer, la rescatan, la exaltan, glorifican su pátida vital encarna de los penosos avatares del destino accionados por la pobreza o el deslumbramiento. De los temas clave del tango canción de su época Ferreyra descarta el muy difundido y abusado de la exaltación del coraje del mitologizado guapo, por omisión se adelanta al Discepolín de *Malevaje* en el *requiem* al machismo ostensible y prepotente. (En sus films advierte una prolongación del guapo, accesible, llano, solo cultor de sus atributos exteriores: vestimenta, andar, ademanes — en una *machueta* bonachona que casi invariablemente asume el cómico Alvaro Escobar, oponiéndosele, está el malevo intimidatorio que en las últimas películas madas encarna Arturo Forte, evolucionado en *Minequitas porteñas* al villano casi burgués. Villano o malevo, el ridículo es su última dimensión.) Otras constantes ocupan el primer lugar: la milonguita presionada o voluntaria que no deja de ser esencialmente buena, la madre que sufre, madre de pena expiando la culpa de los hijos o perdona el barrio que es también el seno materno, llora una ausencia,

acoge un arrepentimiento y dibuja siempre una metáfora de bondad, pureza o redención. Aquí está el hombre fierro en fidelidad al barrio su que lo hizo y lo acogió en todos los retornos, hasta el definitivo, la madre posesiva del niño único que acuna resentimiento contra el padre andariego, las mujeres que ama y de cuyas penas fue solidario.

El alma de la calle es un tango superpuesto a otro tango, pues está referido a *El organito de la tarde* película a su vez inspirada en el tango de José González Castillo y Catulo Castillo, famoso desde su estreno en 1923. Exalta tacitamente al barrio y el subtítulo es explícito: *Callecita del suburbio*. Una calle que está triste:

*Callecita del suburbio,
estás triste, ¿qué te aqueja?
¿Acaso una pena vieja
que no puedes resistir
o es por la chica de enfrente
que se escapó del bulín?*

Una "rara melancolía" la ha invadido porque una mujer (*la muy mala y traicionera*) ha dejado a su marido (*pobre bacán*) "por irse con un cualquiera":

*Como un mirlo lo dejo
amurao en la vereda.*

Sin embargo, la mayor consideración no es para el amurado, disminuido en el apelativo de bacán, sino para la pobre madre

*que triste y desconsolada
ya no espera por las tardes
a su hija, la cobarde,
que un día la muy mala,
la muy mala y traicionera,*

*por irse con un cualquiera
no le importó que la pobre
de penas se le muriera.*

El lenguaje no luntardo, salvo en una que otra palabra ubicativa y popularmente consagrada, es una característica general desde el primer tango, *La muchacha del arrabal* en el cual el tema de la pecadora se parcializa en ella misma, prescindientemente de los demás. La canta con nostalgia:

*Muchacha,
dejáme que yo recuerde
cuando allá en el music-hall
borracha de pena, de alcohol y dolor
cantabas alegre,
vendiendo sonrisas
y falsas caricias,
canciones de amor.
Y así noche a noche
matando tu herida
en loco derroche
de besos y amor...
tirabas tu vida
truncada y vencida
de pena y dolor.*

La última estrofa enuncia una solidaridad, la amistosa comprensión:

*Por eso muchacha
que ayer fuiste buena
dejá que tu pena
la lllore con vos*

*y así en los momentos
de risas amargas
se alivie tu carga
fatal del dolor.*

Este desbarrancarse sin otro porvenir que la melancolía y la amistad solidaria tiene la antesala de prerenunciamento que es conformismo en la pobreza y el barnio, y es afirmación de la parcela de felicidad mensurable en lo inmediato, de ahí el consejo a las *Muchachitas de Chiclana*:

*No embriagues tu cabecita
de falsa princesita
con afanes de coqueta.
No soñés con vanidades,
no te tire la ambición...
que los guapos del suburbio
llorarían por tu ausencia
y jamás perdonarían
tu falsía y tu traición.*

O la advertencia mas ingenuamente contundente

*Muchachita...
no soñés con ser bacana,
que los reos de Chiclana
te han soñado virgencita.*

No es promisorio su porvenir porque al fin y al cabo la muchacha sólo es:

*cenicienta de los guapos,
musa azul de los muchachos
desterrados de las Ranas.*

y, cuanto más, el apego al barrio le significara un pobre cetro

*que las grelas y los reos
te han nombrado princesita.*

Si no opta por el mal camino seguirá siendo “*princesita de los chorros*” con su natural radio de influencia sentimental (“*tu reinado es el tugurio*”) y la negra promesa del nido de amor:

*tu castillo es el cotorro
más fulero del suburbio.*

El barrio, paraíso y limitación de Ferreña, está así exaltado, la resignación a la pobreza y la opacidad no es tanto conformismo como impulso de autenticidad, suerte de “serás lo que las circunstancias permiten que seas o seras un desecho”. Una forma de solidaridad con la miseria antes que una rebeldía en falso. Nunca el resentimiento. No acude jamás la violencia ni la venganza. En *Redención*, cuya música es del cantor Guillermo Casali, al amurado lo mueve generosamente un impulso superior al perdón: el deseo obsesivo de que la amada se redima. No la idealiza:

*los hombres la extraviaron,
las luces la cegaron,
el fango la arrastró
y su alma, pobre alma,
por un puñado de cobres,
al diablo y a los hombres
la vendió*

y hasta le muestra descarnadamente su triste sado de vicio

*sos harapo, sos escoria,
sos mendrugo de la vida
arrojada al turbión.*

pero se apresura a aclararle tiernamente que el golpe recibido no lo induce a la intamia de cobrarse la cuenta ni a exigirle humillación

*No te odio, ni te insulto
¡al contrario! te suplico
redención*

Clama, acaso inspirado por un resto de amor e insiste en la ilusión de un retorno ditasamente esperanzado:

*No me temas, vení a verme,
te suplico nuevamente
redención.*

Pero, paradójicamente, cuando Ferreryra mas asciende en tren de poeta menor es cuando menos dice o directamente quiere decir: cinendose solamente a la pintura sombría de un prototipo o cuadro arrabalero donde las palabras parecen estar dictadas por las lugubres tonalidades que descubren al pintor y el pintor elige. Es solo una descripción, un aguafuerte sobre la prostituta irrecuperable que no tendrá otra salida que la destrucción total en la muerte. Con el aporte musical de Eduardo (el Chon) Pereyra y la imponderable interpretación de Gardel ¹², que lo llevo al disco, constituirá un tango antológico, ligado a otra constante temática de la época, el propio tango envolvente y fatal, la asociación tango-muerte que desde la película de 1917 obsesionaba a Ferreryra ¹³. La letra de *Y reus como loca* no puede recogerse fragmentariamente, su patetismo no es un lastre, su primera comprobación es una visión lacerante y sentida, tétrica, taciturna:

Yo te vi mujer aquella noche,
 en el turbio bodegón de la ribera,
 entregarte de lleno tal cual eras
 de penas, alegrías y dolores,
 a los tristes bandoneones del suburbio
 que en un tango lloraban sus amores
 Yo te vi mujer aquella noche,
 más pálida que nunca,
 más triste y ojerosa,
 ví que tu vida estaba trunca
 y que quemabas tus alas de linda mariposa
 Y no sé mujer,
 si de coqueta o de nerviosa
 de rara o de vanidosa,
 reías y reías como loca,
 sin darte cuenta que el tango en su agonía
 llevaba en su triste melodía
 el alma enferma de tu vida rota.
 Oh mujer que aquella noche,
 en el turbio bodegón de la ribera,
 reías y reías como loca
 sin saber que tu vida estaba rota
 de miserias, de penas y de fango
 y que los tristes bandoneones del suburbio
 lloraban quizás tu último tango.

En el ocaso, el único consuelo de Ferreyra, al decir de Ducros Hicken, "era la oportunidad de intercalar (en sus películas, recitales de su ambiente predilecto, o los preludios de algún tango canyengue". La apreciación es bastante bizantina pero remite a una patentizada fidelidad de Ferreyra. Fiebre de siempre. Desde el comienzo, hasta los títulos se vinculan al tango. En su primera película reemplazó el primitivo título, *Las aventuras de Tito*, por otro, el del primer tango de

Eduardo Arolas, en 1908. *Un tango de garita*. Su film que deja atrás la etapa de ensayo escoge el nombre de *El tango de la noche* que es el de uno para piano de Horacio Mackintosh que después conocerá versos contridentes del sainetero Alberto Novica. *De mala al pago* remite al título del tango de Ciment, uno de los primeros que fueran editados. *La maldad* se corresponde con el tango de Antonio Buglione con letra de Mario Pardo. *Melinda de oro* puede tener equivalente en sendas letras de Samuel Lanning y Carlos Pesce. *El organito de la tarde* aparece montado al terror que suscito esa pagina. *La costurera que dio aquel mal paso* tiene su equivalente en la musa de Callejo sin serle ajeno el tango homónimo, versos de Federico Mertens y Rafael José de Rosa sobre los compases de Antonio Scatasso. En *La puerta al bulín* aletea la reminiscencia de otro tango de la guardia vieja, el de José Martínez con versos de Pascual Contursi. *Perdon, cuenta* asimila el tango de Osvaldo Fresedo, letra de José Antonio Salas.

En el periodo sonoro la consecuencia es menor aunque más ostensible por el vehículo oral. Solo en *Puente Absenta* podían inquirirse directas relaciones de motivación con el tango de Benjamín Lagle Lara. En la década del treinta Ferreyra no se desentiende del tango, y acaso por su apego a una visión que no quiere contaminar y ya no se corresponde, aunque la ha anticipado, a la de los nuevos poetas (la generación de Homero Manzi), no tiene la consecuencia de prodigar versos. La ubicación realista y anecdótica de la canción, impostada como tal a la trama, lo desconcierta en la integración a la esencia dramática. El diálogo, que tampoco acierta a armonizar o contraponer definitivamente con la imagen, entorpece su aprehensión del latente ritmo dramático del tango, que pareciera imponerse por el canto, ingobernable, desde fuera.

Para el cine de Ferreyra el tango fue una manera gráfica y emocional de asirse a la realidad. Fue un estilo consustanciado con el individualismo total del artista. Para el hombre, el tango fue una interpretación de la vida, tamizada en experiencias e intuiciones sobre la realidad sufrida que el tango entocó. Su vida misma es una letra de tango

con patético final de miseria para el hijo prodigo que retorna vencido pero complacido a la protección maternal. Es coherente que adhiriera muy mozo al tango, cuando hacerlo era distintivo plebeyo, regusto despreciado en los círculos burgueses que tampoco eran indemnes a su halo de misterio y pecado. No debe extrañar entonces que de los contados ambientes que Ferreyra frecuentó fuera del cine —el del tango— tuviera lugar de preferencia. Tangueros como el bandoneonista Anselmo Areta (extra entusiasta de *Mientras Pasmos Antes duermes*), el Chon Pereyra, González Castillo, Carlos de la Púa (con quien compartiría ilusiones al a por 1928 en La Habana), Carlos Gardel, Irusta Fugazot Demare, Julian Centeya y Enrique Santos Discépolo, entre otros, ingresaron en épocas distintas al ámbito de su amistad con diferentes grados de fervor, permanencia o reciprocidad. Algunos de ellos fueron sus colaboradores. El vínculo con Discépolo se agrietó en los últimos años, al calor de diferencias cotidianas surgidas en los estudios Side, cuando aquel entraba y Ferreyra salía, no faltaron secundones que alentaron enfrentamientos que nunca llegaron a mayores.

Iniciada en las tertulias del café de Esmeralda y Corrientes, hacia 1917, a la vera del dramaturgo y entonces cineasta Francisco Detilhippis Novoa, en los días en que el zorzal saltaba a la fama con los versos de *Mi noche triste*, la amistad con Gardel fue más consecuente y nunca se convirtió en ostentación por parte de Ferreyra. El cantor correspondió a ese afecto grabando e *Yretas como loca* en tiempos difíciles para el "Negro", cuando se reencontraron en España. Acaso nunca volvieron a verse, o apenas se intercambiaron un saludo en los premiosos retornos del cantor a Buenos Aires. Cuando murió, Ferreyra no se sumó a las ostentosas demostraciones de duelo, no hizo declaraciones, no declamó su dolor.

También fue Ferreyra hombre de bailar el tango con sensual delectación, asiduo concurrente a las entrecuadas veladas de los salones populares de antes del treinta, de los cuales escogió más de una vez un tipo, varón o mujer, casi sin hacerle sentir en la elección del momento la diferencia entre la pista y el precario o improvisado set

EL MILITANTE

...era el bonemio, el noctambulo, el dom Juan, el pasmoso gustador de la vida, el melancolico de las mesas de cafe, "ese del andar cansino y el cabeceo de coten" — del decir de Centeya, era un hombre de su pais y de su tiempo, desde el dominante prisma porteno sentia a su pais. Desde una vision raudamente sentimental y poblada de ingenuidades estaba enraizado en el, peculiarmente vivia sus problemas, sabiendo-lo o sin saberlo participaba de sus contradicciones, anarquicamente consciente era victima de las revulsiones de la sociedad que integraba. Pero no se le conocieron definidas simpatias ideologicas. Sus definiciones estan en sus peliculas, sin proponer un mensaje trascendente o un grito airado de protesta, hasta aceptando resignadamente la gradacion de valores y privilegios establecidos, ellas tratan su adhesion a los destinos humildes, la solidaridad a los estratos clasistas de los que procede y que nunca supero ni quiso evadir. No fue un hombre politico. Solo se definió en lo suyo, el cine, y su posicion fue nacional. Hacer cine, "cuando hacerlo era una aventura disparatada" — segun Roland, fue una afirmacion de indomable voluntad. Simultaneamente fue un impulso de afirmacion nacional a su hora negado por ignorancia, sofisticación extranjerizante o mezquindad.

Mario Soffici

El bonemio, el noctambulo, el dom Juan, el pasmoso gustador de la vida, el melancolico de las mesas de cafe, "ese del andar cansino y el cabeceo de coten" — del decir de Centeya, era un hombre de su pais y de su tiempo, desde el dominante prisma porteno sentia a su pais. Desde una vision raudamente sentimental y poblada de ingenuidades estaba enraizado en el, peculiarmente vivia sus problemas, sabiendo-lo o sin saberlo participaba de sus contradicciones, anarquicamente consciente era victima de las revulsiones de la sociedad que integraba. Pero no se le conocieron definidas simpatias ideologicas. Sus definiciones estan en sus peliculas, sin proponer un mensaje trascendente o un grito airado de protesta, hasta aceptando resignadamente la gradacion de valores y privilegios establecidos, ellas tratan su adhesion a los destinos humildes, la solidaridad a los estratos clasistas de los que procede y que nunca supero ni quiso evadir. No fue un hombre politico. Solo se definió en lo suyo, el cine, y su posicion fue nacional. Hacer cine, "cuando hacerlo era una aventura disparatada" — segun Roland, fue una afirmacion de indomable voluntad. Simultaneamente fue un impulso de afirmacion nacional a su hora negado por ignorancia, sofisticación extranjerizante o mezquindad.

Ferreya fue "un atorante del cine" — segun gustaba decir, en acepcion carinosa y reivindicatoria, Torres Rios, queriendo entatizar la

casí merme nulidad del negro frente a los poderosos. Pero varado en su pequeño mundo, el "aterrante" fue también un empenoso militante a su manera, el mayor de su tiempo, en la desigual lucha librada por el cine argentino desde los desguarnecidos comienzos.

Su propia filmografía, realizada en condiciones casi inverosímiles en el periodo mudo e irregularmente, del éxito al fracaso, en el sonoro, importa una trayectoria de sacrificada militancia. Una militancia cotidiana, de hora a hora, contra los enemigos de dentro y de fuera del cine argentino, enemigos no tan estratégicamente colocados ni tan inteligentemente pertrechados como para que su identificación fuera o sea difícil. Los de dentro, en la época de Ferreyra y hoy mismo, fueron y son los que lo abordaron circunstancialmente, en tren de un negocio más, y lo más fácil posible, sin el norte de la continuidad ni el deseo de estructuras que lo detendían y consoliden. O los que, abordándolo en continuidad, lo hicieron sin la búsqueda de un modelo nacional o persiguiendo solamente la hegemonía económica, esquivando la autenticidad, procurando la mercadería de fácil colocación en el desamparado espectador.

Los enemigos de fuera estaban y están mancomunados a los intereses de la distribución indiscriminada de películas extranjeras, sirvientes de fines no siempre declarados, rebasantes del restringido círculo del espectáculo. Torres Ríos señaló hace mucho el paradójico caso de Humberto Carró, productor, en 1915, de *Nobleza gaucha*, abroquelado no mucho después en la fiel mansedumbre al redito de las distribuidoras extranjeras, conformado al menguado —y provechosamente utilitario— rango de socio menor de esos intereses que se solidificaron en la década del veinte, cuando fueron quedando en minoría los distribuidores argentinos compradores de películas norteamericanas y europeas, reemplazados por las burocratizadas agencias de las grandes productoras yanquis, esos "quistes imperialistas en el corazón de Buenos Aires" —a los que aludía más tarde Nicolás Ojeda— "El señor Carró, actual patrón de biograto que hizo toda su fortuna con *Nobleza gaucha*, es el primer enemigo de las películas

nacionales" denunciaba Torres Ríos en 1922, agregando "como el señor Cairo son la mayoría de los biografiistas (sic). Cuando pasan una película argentina lo hacen como de limosna. Esos mismos señores soportan diariamente el detrato cinematográfico que nos mandan desde Oriente a Occidente y nuestro público, en sus inmensas anchas espaldas, carga sin una protesta" ³. El caso Cairo vale de ejemplo, no fue ni es el único de resignada y aprovechada complicidad con el subdesarrollo económico, tal vez más fácilmente ejemplificable en el cine, por lo circunscripto, que en cualquier otra actividad nacional.

Ferreyra no pudo exhibir más que un día su primera película. Decían que era mala, se hacían pulas sangrientas sobre ella y el mismo con buen humor, la recordaba como una travesura de mocedad. Pero el caso, que venía desde antes de Ferreyra, se fue repitiendo pertinazmente. Entendiéndolo una flagrante injusticia, Ferreyra escribe en febrero de 1921 una nota donde señala sin abundancia de palabras la ortandad en que el cine argentino trata de crecer. La el título la dirige "A la prensa" ⁴, pero sus inculpados destinatarios exceden la delimitación periodística. No es aventurado suponer, sin embargo, que Ferreyra debió intuir en la prensa del país, ya entonces, el espejo de fuerzas extrañas tendientes a ahogar, en la interrelación económico-cultural, lo específicamente nacional, muchas veces bajo el pretexto de una culturalización nativa por la compulsiva penetración de la madurez foránea antes que favoreciendo el ensanchamiento de las posibilidades nacionales. De ahí, el título de la nota mensaje de Ferreyra puede entrañar la astucia del tío certero por sobre la epidermica ingenuidad.

"La cinematografía argentina es quizás la industria que ha tropezado con más obstáculos en su valiente trayectoria, y acaso también la que más lucha por imponerse" ⁵. Esta afirmación inicial de Ferreyra encierra un reconocimiento a los pioneros que lo precedieron; su referencia en presente es una alusión directa a la lucha que él libra, justamente en los años en que el vellocino de oro iniciado por *Nobleza gaucha* se ha agotado por la saturación del mercado doméstico por

películas norteamericanas y la retracción local de capitales en la precaria inversión de filmar películas, consecuencia en parte determinada por la crisis de posguerra y un poco por el abuso de apelación a los "caballos blancos", frecuentes víctimas de los cineastas aventureros prestamente surgidos al conparo de algunos éxitos relativamente deslumbrantes.

Otro párrafo de Ferreyra es comparativo: *"La cinematografía es el arte que está más al alcance de la comprensión fácil y rápida de los pueblos. Comprendiéndolo así, en la mayoría de los países el gobierno y la prensa han prestado un amplio y fuerte apoyo. Pero, lamentablemente, del nuestro no podemos decir lo mismo"*. Denuncia que *"no solo se ha negado a la cinematografía argentina la ayuda directa e indirecta de gobierno y prensa sino que han permanecido indiferentes, preocupándose con exceso de la producción extranjera y olvidando o ignorando quizá, que en algunos de esos mismos países, celosos del mantenimiento de sus industrias, no se permiten películas ajenas"*.³¹ No nombra a Estados Unidos. En la Argentina de 1921 la alusión no podía ser sino para ese país, coloso que ya había monopolizado la exhibición cinematográfica en todo el continente, monopolio triunfante, y por mucho tiempo excluyente, entonces sobre Francia e Italia, que habían detentado antes de la Primera Guerra Mundial la importación de films, por vía indirecta de compradores argentinos. Empero, el 'Negro' no se dismuye: el, que en el andar del tiempo se encerrará en sí mismo hasta no ver el cine de nadie: en el patriotismo: *"mas nobles o menos egoístas -aclara- no pretendemos que se prohíba o restrinja la producción extranjera para nuestro levantamiento"*. La aspiración es que se conozca lo propio y se facilite, o no se entorpezca, su factible desarrollo.

Si ingentamente —desde luego, Ferreyra no es un dialectico— entila la requisitoria a una estera limitada, sentido y amplitud de lo que quiere decir no se ocultan, incluso en su canch de intención irónica: *"pretendemos que en las innumerables páginas que dedican diarios y revistas en relatar vida, milagros, razas y contratiempos de las es*

trellas y 'medias lunas' varquits, quepan dos modestas líneas de aliento y de recompensa al esfuerzo realizado por el mantenimiento de una industria y un arte que marcara un sensible grado de adelanto en el país" ¹³⁸.

En segunda una trase suya parece vehemente dictada por el entusiasmo antes que por el tentativo análisis. Es lógico que su perspectiva deba ser subjetiva. En cierta medida extiende a los demás, a sus colegas, el alán que se corporiza en él, en su formidable motor idealista y realizador. "La cinematografía argentina ha sido y es tenaz" ¹³⁹ cierto. Y añade "fuerte y valerosa" ¹⁴⁰, aseveración dispendiosa, discutible. Es que Ferreryra se sentía fuerte y valeroso. Y también autobiográficamente trasciende este otro párrafo. "No conoce los desmayos a pesar de los múltiples reveses sufridos, por el contrario, siempre a la nueva tentativa" ¹⁴¹. Describe a continuación la "intensa actividad" ¹⁴² -lo era en relación con los disponibilidades y posibilidades del momento- de Mario Gallo, Martínez y Gunche, Federico Valle y otros, "empresas luchadoras que hace años vienen bregando incansablemente con una tenacidad y voluntad dignas de una atención mas amplia de aquellos que están en el deber de propiciarlas" ¹⁴³. Casi finalizando se pregunta: "¿Es que por ventura no es una obligación de alta finalidad patriótica, de sana crítica y gobierno, dar a este punado idealista -porque así podemos llamarlos puesto que ninguno de ellos ha hecho fortuna, a pesar de sus largos y amargos años de perseverante trabajo-, no es una obligación dar, repetimos, una ayuda y unas francas palabras de aliento a sus luchadores propositos?" ¹⁴⁴. Y se dirige al periodismo. "Si, señores críticos. Y si ustedes alguna vez se hubieran dignado molestarse en averiguar como se trabaja en Estados Unidos y aquí, no sería de extranar que en la comparación hubieramos salido ganando, porque, creámoslo, lo decimos sin un apice de jactancia, capacidad en todos sus aspectos la tenemos a la altura de las mas entendiabiles" ¹⁴⁵.

Es curioso que en 1921 Ferreryra se dirigiera a los "señores críticos" palmariamente inexistentes o que, a excepcion de Horacio Quiroga,

eran gaceteros que cubrían con lagunas la información cinematográfica, generalmente retaceada para las películas locales, cuando no directamente dictada por las oficinas de publicidad de las compañías extranjeras. Obviamente, debió intuir la necesidad de una crítica y en su ocaso recordaría a un cronista de los años veinte, Angel Baghino, que escribió en *La Razon y Critica*, por una fidelidad al cine argentino que otros no acertaron a tener en aquel momento: “Cuando *Ayúdame a vivir*, un dejo de amargura le sugería el hecho de que el éxito multitudinario no se correspondiera con la aceptación del film por algunos sectores de la crítica.

La breve y sabrosa nota de Ferreyra en 1921 finalizaba con unas palabras líricas y nobles que complaceran al revisionismo actual. “Lo que necesitamos es un poco más de cariño, de celo, y menos olvido o desprecio por todo lo nuestro”⁴⁷. Es cierto que, en función militante, Ferreyra elude la autocrítica y no se aventura, como lo hará su amigo Torres Ríos, a reconocer la valla de “la mala producción que enrarece el ambiente y hace juzgar a todos por igual”⁴⁸. La mora es un signo de combatividad discriminatoria del gran intuitivo que no quiere aventar las defecciones de su trinchera. Se justifica aunque la perspectiva crítica exija otras clarificaciones.

La connotación de una página inusitada en su tiempo y también en la trayectoria febril de Ferreyra, hombre de hacer antes que de decir nada, es indicativa aun en sus limitaciones. Recurre a atestiguar en él esa condición de militante-líder de una generación bohemia en la visión de la vida y la manera de vivirla, y en la manera de hacer cine. En la cotidianidad, el militante Ferreyra está antes y después, hasta el final, husmeando capitales, en antesalas bochornosas para conseguir turnos de estreno, peleando lugares de filmación, interesando a los incredulos. A Ferreyra se le debe, sin exageraciones, la existencia actual del cine argentino. Tras el apogeo de contabilizadas utilidades que va de *Nobleza gaucha* (1915) a *Juan sin ropa* (Georges Benoit-Gonzalez Castillo Héctor Quiroga, 1919) y *La vendedora de Harrods* (Francisco Defilippis Novoa, 1921), la industria filmica fue

languideciendo. Rielar describe ese momento: "La mayoría de los productores había fracasado. La competencia de las películas yanquis era cada día más difícil de combatir. La crisis definitiva parecía inminente. Fue entonces cuando Ferreira creyó que no debía detenerse del todo la producción, 'cueste lo que cueste'. Si en ese período claudicante se hubiese dejado de hacer películas por un momento, la cinematografía argentina habría desaparecido. Comprendía que era una locura querer rivalizar con los norteamericanos pero que algo había que intentar..."¹⁰ El mismo cronista insiste sobre aquellos malos tiempos: "Cada estreno era una verdadera tragedia de la vida real. Había que presentar las películas, elaboradas con tantos sacrificios, los días lunes únicamente. Estrenaban 'de lastima', en la peor sección y cuando iba menos gente. Además, los empresarios pagaban por las cintas una miseria, cuando pagaban. Los dueños de cine y administradores se escondían de ellos y daban ordenes a los porteros para que los negaran..."¹¹ "Hasta paga para poder estrenar"¹² recuerda Chas de Cruz en una semblanza. La exiguidad material en que Ferreira y sus seguidores y emulos se desenvolvían están retratada en la evocación de un periodista no especializado, Cordova Alsina: "Los elementos empleados para impresionarnos harían reír a cualquier aficionado moderno: una pequeña máquina filmadora, accionada a mano, sobre un tripode, y un ayudante munido de un gran espejo para proyectar la luz solar sobre los artistas, completaban el equipo"¹³. El ridículo que debían afrontar era abundante: "Por entonces, ver filmar era algo inusual y los que se dedicaban a esa labor se exponían a la burlesca crítica del público, que los tomaba por pintorescos aventureros"¹⁴.

En los años veinte, más que en la primera década del sonoro tenida de mercantilismo, no faltaron los cenáculos en que se teorizaba vagamente sobre el cine en general y efímeras entidades donde se postulaban utopías sobre el cine argentino en particular. En *Crítica*, en su primitiva redacción de la calle Sarmiento, funcionó una academia de arte filmico que tuvo en Leopoldo Torres Ríos su maestro más conspicuo y en Ferreira el *magister* sin cátedra admirado por protesos-

res y alumnos. El culto y evolucionado Roberto Gudi llegó a presidir una incipiente Asociación Cinematográfica Argentina, todavía vigente cuando los primeros ensayos sonoros. A esas y otras iniciativas adhirió fervorosamente Ferreyra sin ser el activista prototípico. Para él era la acción quemante, sobre el terreno, sin reparar a veces si ese terreno era firme o movedizo. La militancia al modo en que la entiende tiene su paroxismo en la aventura iniciada en 1927, tras la filmación de *Perdon, viejita*, cuando con María Turganova emprende, por los países del Pacífico, una gira latinoamericana abarcando Chile, Perú, Ecuador, Colombia, Venezuela y México, que se extenderá y se frustrará en Estados Unidos, proyectándose en procura de salvación hasta España (Vigo, Madrid, Barcelona) y Francia, previo paso por Cuba. “Intentamos llevar las características de nuestro pueblo, en una cruzada en pro de la cinematografía nacional” rezaba una leyenda agregada a los títulos de presentación de *Perdon, viejita*, el film que con *El organito de la tarde* pretendía imponer al cine argentino mas allá de sus fronteras. En todo lugar posible se exhibían las películas. Ferreyra las promocionaba con la elocuencia y simpatía de su verbo. La Turganova sumaba el fin de fiesta de tango en cada función. Anota Soffici: “...quiso llevar a los pueblos americanos, su mensaje espiritual, concretado en sus primeras películas. Había captado el alma del arrabal porteno, las vidas sencillas, los conflictos domésticos, los hombres humildes y las niñas románticas. Había logrado con su cámara realizar algunas obras conmovedoras y tiernas en las que, mas que técnica, puso corazón y fue, por esos caminos, a mostrarlas con entusiasmo ingenuo. No tuvo suerte. Todo le fue de mal en peor. A los negocios malos, siguieron otros peores y, al final, un incendio destruyó su sueño. Ferreyra abandonó a América y se fue a Europa. No quería volver a la Argentina y que se lo viera derrotado”¹.

Precisamente el contacto con Soffici en España robusteció su fe. Ambos avistaron el ensanchamiento potencial de las cinematografías nacionales con la palabra oral y el sonido. De nuevo en Buenos Aires, la tentativa parcial de sonorización de *El cantar de mi ciudad* y la

definitiva de *Alonequitas perdidas* abrió el nuevo camino. Llegarían los "frutos de oro". "Pero Ferreyra, romántico individualista, solo recogió la migajas", insiste Sotthier. "Parece predestinación de este hombre, bohemio y sonador, ilusionado y humilde, ser el primero en todo — excepto en el éxito y la fortuna" — dice la historiadora española María Luz Morales.

Cuando el ciclo de sus películas más premeditadamente comerciales, que impusieron de la noche a la mañana el vedetismo de Libertad Lamarque (*Ayúdame a vivir*, *Besos blancos*, *La ley que olvidaron*), conoció una estabilidad económica circunstancial. Efímeramente creyó en la estabilidad de la industria cinematográfica, convencido de que la aurora sonada en más de veinte años de sacrificio había llegado. Lo deslumbraron éxitos de boletería propios y ajenos. En declaraciones a la prensa comentaba eufórico la conquista del mercado latinoamericano. Se le escaparon —no solo a él— las contradicciones de un crecimiento artificial y sorpresivo, artificial porque no se asentaba sobre estructuras firmes, tanto como que la problemática que trepa al cine argentino un cuarto de siglo después estaba latente y se agigantará después, agravados en los más amplios planos de la realidad nacional los impedimentos en un modo de ser y hacer propios por la presión de instancias extrañas. Se le escapó también que el enganoso nuevo vellocino de oro coincidió para él en la supeditación a terceros, dependencia inevitable en las estructuras capitalistas que borrascosa pero efectivamente va asumiendo el cine argentino.

Solo en parte el Ferreyra del supuesto esplendor fue Ferreyra, en más fue el hombre orquesta de Sade, la empenosa empresa productora que desde un modesto taller de grabación de Barracas hasta los estudios de la calle Campichuelo impulsó el notable técnico en sonido Alfredo Murua y que a su vez sería barrida en la competencia con Lumiton y Argentina Sono Film en un proceso de trufistificación que finalmente se decidiría a favor de esta última. ¿Pudo llegar Ferreyra a ser un capitalista del cine? Ni él llegó a imaginarlo, seguramente. Hasta se le supone un recondito odio a la industria. No era hombre

de empresa en lo económico. El lo sabía y en sus declaraciones a Rielar alude a “una verdadera ‘pica artística’”, caballeresca y noble, entre el pionero desaparecido (se refiere a Angel Mentasti, fallecido en 1937) y yo, a ver cual de los dos era el productor principal del momento”¹⁷. (Ferreyra había sido, procurándose de otros magros capitales, el productor de sus tres primeros films sonoros en sistema Movietone: *Calles de Buenos Aires*, *Manana es domingo* y *Puente Alsina*, en tanto el avizor Mentasti había producido los impactos comerciales de *Tango, Dancing* y *Riachuelo*.) Dice Ferreyra, ingenua o astutamente: “Luchamos mano a mano, hasta que mi recordado adversario me venció...”¹⁸.

No es aventurado inferir que sobre la marcha, tras su desvinculación de Side, Ferreyra, consciente o no de su ocaso, se haya replanteado las amargas reflexiones de veinte años atrás. Lo cierto es que la adversidad le impuso inexorablemente ser su propio y humilde productor, tironeando de aquí y allá los pesos que no tenían sus agujereados bolsillos, en anacrónico remedo de la juventud, pero ya sin juventud y lo que fue peor, sin, salud. “Era un rebelde y no quiso, o no pudo, comprender que las películas se hacen con dinero” dice también Solfici con el agregado de que “con dinero o sin él, Ferreyra seguía adelante”¹⁹. Malamente, hay que añadir, lo cual no le impedía imaginar nuevas salidas. En 1938 viajó a Brasil — indagando la posibilidad de la coproducción — nadie vislumbraba todavía esa combinación de un país con otro —, a la que se negó con el orgullo de no aceptar caprichosas imposiciones.

Bohemio cuando ya ser bohemio era estar a destiempo, cuando ya era ingenuo pretender que habría cualquier manera de conseguir unos metros de película, una cámara, unos amigos que hicieran el equipo y encontrar una esquina donde filmar, sólo porque un drama elemental, todavía podía bailar en la cabeza y un pedazo cualquiera de su entranable Buenos Aires podía entregarsele, mansamente como una mujer. El millitante ya estaba agotado, con las alas raidas. Su tiempo había pasado, aunque su ejemplo y sus visiones tuvieran vigencia

futura. Siguió teniendo hasta último momento la garra del peleador indómito, obstinado.

La descripción que de sus días postreros trazo Francisco Madrid corresponden a su dimensión última y definitiva de habitante de la casa cinematográfica. "Iba y venía. A veces, al verlo cruzar, animoso, nervioso, rápido por la ciudad, nos parecía que corría a suplicar que le traseran un rollo de película virgen para poder terminar un tema que 'palpitaba' en su espíritu de director nato. En otros momentos, nos lo imaginábamos entebrecido, pensando que se lo creía un derrotado. No, no. Nada más lejos de la realidad. Era el héroe que pasaba. No era el hombre que estaba solo y esperaba arrimado a una esquina cualquiera. No esperaba nada. Buscaba. Frente a las mesas de los productores independientes. Mostraba argumentos, aducía elencos, señalaba presupuestos. Era el héroe civil que trabajaba y luchaba. A dentelladas, si era preciso. Triunfo, cayó, volvió a triunfar. definitivamente cayó"¹⁶¹.

Esto es cierto. Como Florencio Sánchez, solo, en un lejano hospital de Milan, murió asido a la quimera del teatro, así murió José Agustín Ferreyra, en su Buenos Aires de siempre, en su barrio de siempre, abrazado a la quimera del cine.

TESTIMONIOS Y JUICIOS

Mario Soffici

Con unos rollos de película bajo el brazo, José A. Ferreyra se largó por nuestra América, donde hizo conocer, como pudo, algunas de nuestras primeras y heroicas producciones cinematográficas.

Ferreyra era un bohemio y creyó poder realizar con la complicada industria del celuloide lo que los juglares y trovadores de la Edad Media hacían de pueblo en pueblo y de plaza en plaza. Los poetas caminantes llevaban sus versos como un medio de conocer el mundo y ganar su pan, como un sistema para divertir al pueblo y a la corte. Ferreyra, juglar de nuestro cine, quiso llevar a los pueblos americanos su mensaje espiritual, concretado en sus primeras películas. Había captado el alma del arrabal porteno, las vidas sencillas, los conflictos domésticos, los nombres humildes y las minas románticas. Había logrado con su cámara realizar algunas obras conmovedoras y tiernas en las que, más que técnica, puso corazón y fue, por esos caminos, a mostrarlas con entusiasmo ingenuo. No tuvo suerte. Todo le fue de mal en peor. A los negocios malos siguieron otros peores y, al final, un incendio destruyó su sueño. Ferreyra abandonó América y se fue a Europa. No quería volver a la Argentina y que se lo viera derrotado. Llegó a España. En la península lo conocí. Estaba triste y caído. La desgracia había prendido en su voluntad y se sentía vencido. "Ya no hay nada que hacer!" Pero en el mismo instante en que decía o pensaba eso, estalló la revolución del cine sonoro. La voz en la pantalla fue como una revelación para Ferreyra. La palabra cinematográfica permitía el nacimiento de un cine con acento argentino. Eso, por lo que había estado luchando años y años, aprovechando la generosa luz de

la calle portena, eso, que solia comenzar con la aventura del dinero, justo para comprar la primera lata de negativo

Unos, los poderosos, ponian dolares, el, humilde, centavos. Pero la palabra nuestra aplicada al cine iba a equilibrar de alguna manera la diferencia que habia entre el coloso y el pequeño luchador Ferreyra lo comprendio inmediatamente asi y renació su fe y su esperanza en la resurreccion del cine argentino. Estaba en España su presencia física, pero su pensamiento se hallaba ya en Buenos Aires. Se lo advertía nervioso. Necesitaba volver cuanto antes a la Argentina. Con tieso que cre, lo mismo que el y que se lo aconseie. Es mas, le pedi que me incluyera en la primera película que rodara en Buenos Aires. Me lo prometio. Meses despues trabaje a sus ordenes en *Munegaitas portenas*. Y la palabra argentina, impresa en el primitivo disco, acompaño a la película argentina. Ferreyra estaba presente en la revelación.

El cine sonoro intensifico nuestra producción y comenzó a dar sus frutos de oro. Pero Ferreyra, romántico, individualista, sólo recogio las migajas. Los veinte años de lucha en el campo del cine mudo lo habian agotado. Era un rebelde y no quiso, o no pudo, comprender que las películas se hacen con dinero. Ahora bien, con dinero, o sin él, Ferreyra seguia adelante. Si lo tenia, no sabía gastarlo, y si no lo tenía, seguia luchando en la espera de conseguirlo, no para acumularlo, sino para seguir empleandolo en nuevas películas de "su barrio". Porque "su barrio" era lo que el sentia con mayor intensidad y porque lo sabia entocar con toda su poesia y con todo su sentimiento. Para eso solo necesitaba una cámara y unos cuantos metros de negativo. Le sobraban las galerias y los tocos. Pero el cine argentino no podia subsistir sin los estudios y sin los elementos técnicos.

Sin las trabas ni las limitaciones que imponen la técnica y el aspecto comercial que lo acompañan, Ferreyra hubiera sido un artista o un poeta como lo fue Carrero. Creo que la comparación de ambos hombres está bien. Ferreyra era un espíritu sencillo que mas que comprender, sentia. Y ese sentimiento lo llevaba a transmitir en imágenes

que exaltaban la vibración del barrio porteno. Un rincón sombreado, una callejuela con árboles, una niña en un zaguán, una canción popular, una discusión vecinal le procuraban aciertos fugaces y seguros en sus películas. Y eso le daba lo que todos cuantos nos acercamos al cine buscamos ansiosamente: personalidad. Y eso no es muy frecuente, justo es decirlo, en nuestro cine.

A este bohemio que colaboró en la formación de un cine —al que honestamente sirvió y del que no pudo servirse— le debemos una lección inolvidable: la de buscar, por nuestra cuenta, esa humilde estilística con luz propia, que nos hace falta para la exaltación de nuestro cine.

Ferreyra, recorriendo las calles, en busca de un rollo de negativo, Ferreyra, viviendo entre sueños —al fin y al cabo, el cine no es más que eso, un sueño— y sin acertar jamás en el beneficio: inmediato; Ferreyra, siendo un espíritu combativo y alerta que solo se rindió a la muerte, es un ejemplo que no se nos olvidara a menos que perdamos conciencia de lo que nos hemos comprometido a realizar al tomar en nuestras manos la herencia que hemos de retransmitir a los que totalmente han de seguirnos...

(“Unos ponían dólares, él, humilde, centavos”, periódico *Cine*, Buenos Aires, 12 febrero 1943.)

Pablo Cristián Ducrós Hicken

“Aquel es Ferreyra” me dijo alguien en un intervalo del viejo cinematógrafo Lavalle, hace mucho tiempo. Apartado de los espectadores, desde un rincón extraño y como aislado de los demás, un hombre cualquiera, un tanto desaliñado y bien morocho, había seguido junto con nosotros, un instante atrás, las peripecias de Douglas Fairbanks (padre) y Bessie Love en la pantalla.

Hacía poco que había visto yo *Campo ajero*. No sé si fue ésta su película inicial, pero sí la primera que yo supe dirigida por él. Por

entonces los aficionados debíamos revestirnos de mucho coraje para mantenernos optimistas frente al cine nacional.

En *Campo diuero*, por primera vez nuestra cinematografía nacional adoptaba un movimiento ágil, un sentido casi revolucionario, lleno de planos originales y cortes oportunos. A cada paso las obturaciones del "ms" nos recordaban, en su novedad, a las películas de la Triangle, que eran la cuspide del realismo norteamericano.

Ferreya tenía un carácter muy bohemio, a veces melancólico descontentadizo. Su cinematografía era, por así decirlo, absolutamente local, con sabor a estancias, a arrabal. Había volcado en sus escenas el espíritu del gaucho con más estética que ningún otro, y pintaba bien la indolencia pasana, la picardía del malevo y el atrobamiento de los barrios que recogió de la garganta del compañero poeta Evaristo Carriego.

Realizaba sus películas sin nada. Le parecía que para hacerlas bastaba con querer hacerlas. Sanamente solas. Nunca busco capitales. De ahí que su progreso en la completa elaboración de fotodramas quedara en parte trabado por la caprichosa obstinación de su originalísima personalidad. Cuando encontraba el hilo de alguna inspiración al pasar por esta o aquella calle predilecta, su imaginación la hacía madurar y modelaba así un tema, una paginita cholla, que acometía energicamente desoyendo consejos o advertencias. Su puanza lo llevaba, sin saberse como, a la materialización de su proyecto.

Filmar un asunto era para él como tomar el tranvía o salir a comprar el diario. Cuando contaba con algún laboratorio competente, sus películas (que él mismo cortaba, elegía y montaba) eran muy completas y aun emocionantes. Por lo menos, si no, se advertía una intención inteligente que predominaba sobre las fallas técnicas ajenas a él.

Se lo vio filmar con una cámara atada con piolín al tripode. Fue, quizá, el director más capaz de su época. Sus películas siempre tenían algún detalle original, aunque sus temas no se apartaran del tango, el peñon, el malevo y el atardecer de los barrios. Sus argumentos parecían planeados en algún catetín de la calle Lavalle o en el

despacho de bebidas de algún almacén de la calle Corrientes, y sus encuadres esentos sobre alguna servilleta de papel, al compás de un bandoneón.

En cierta película, cuyo título se ha olvidado, véase un andar de campesinos de retorno a las casas, tomado desde un carricoche en marcha, a manera de *travelling*. Todo hubiera sido excelente si la revelación hubiera sido más pictórica, si la comparsa hubiera sido más numerosa, y si el carrimato donde iba el operador no se hubiera sacudido en la forma que lo hizo.

Cuando quería hacer cine por alguna súbita inspiración, llamaba a su operador (compañero de ideales y de pobreza), a los actores, siempre sus íntimos colaboradores, y les leía su motivo, algunas veces en el mismo sitio de la primera toma. Si el operador recordaba que faltaba película, Ferreyra le daba cincuenta pesos para que fuera a comprarla como quien manda al chico con centavos al almacén a comprar fideos.

Así iniciaba sus películas que de cualquier modo se hacían, se terminaban y por lo general resultaban comparativamente buenas.

Ferreyra fue un hombre del cine pasado más que del presente. No acertó en el cine sonoro, como otros. Su único consuelo, decía, era la oportunidad de intercalar recitales de su ambiente predilecto o los preludios de algún tango canyengue.

(“Tenían sus films sabor a arrabal”, periódico *Cine*, Buenos Aires, 12 febrero 1943.)

Francisco Madrid

Hubo un espíritu que se llamó José A. Ferreyra, muerto en la pelea. Con su cámara a cuestas buscó ambientes locales y fue, como ha dicho con certera frase Mario Soffici, “el Evaristo Carriego de la pantalla nacional”. En efecto, toda su obra tiene calor humano, sentimiento, melancolía, ternura, simpatía social y es el reflejo fiel, encarnado y sentimental de Buenos Aires.

Las delicadas historias del arrabal porteño, las tramas que sirvieron de argumento para la confección de muchos tangos desesperados y los personajes pintorescos del barrio multicolor hallaron en José A. Ferreyra su artista emotivo. Estaba en España cuando surgió el cine sonoro y Ferreyra comunicó a Sottile —quien corría la aventura teatral en el equipo de Enrique de Rosas— su ambición de regresar a Buenos Aires.

“Sí, hermano, con la palabra, nuestro cine puede competir con el extranjero. Se puede crear un cine modesto pero nuestro...” Llegó Ferreyra y supo inculcar el patetismo de la poesía popular en sus múltiples obras. Desde *Mañana es domingo* (1934), teniendo en cuenta los éxitos de Libertad Lamarque en *Ayúdame a vivir* (1936), y *Besos brujos* (1937), en cualquiera de las películas de Ferreyra esta su alma toda.

Fue una de las figuras más románticas del cine argentino. Su bohemia lo llevó a pensar en todo menos en sí. Mario peleando con “su” cine en horas que circulaba por manos amigas una lista que decía: “Suscripción a favor de José A. Ferreyra...” El, que había dado a ganar dinero a puñados, que había revelado la suerte artística de muchas figuras, vagaba, en los últimos meses, por las calles de la ciudad, con una bobina bajo el brazo que no había podido pagar para seguir un rodaje. El héroe civil murió sin alcanzar esa hora de popularidad que anima a cuantos muñecos intervienen en el llamado mundo del arte.

(50 años de cine. *Cronica del septimo arte*, Ediciones del Tridente, Buenos Aires, 1946.)

Amelia Monti

El “Negro” Ferreyra se nutría de luz y vientos, de espacio y caminos. Los ambientes cerrados provocaban en él una simple reacción: la huida. Bohemio desde la raíz, no entendía la vida de otra manera.

Fue el primero en realizar un film sonorizado y hablado. *Munecuitas*

portenas, estrenado en 1931. A esa madurez competente llego despues de haberle dado al cine mudo una serie de trabajos reveladores que habian comenzado en 1917 con *Campa nueva* y *El tango de la muerte*, a las que siguieron trece peliculas mas de distinta tonica.

En toda su primera epoca filmo siempre argumentos propios, desarrollando, ademas, una multiple tarea de productor, escenografo, dibujante, publicista, disenador de afiches, decorador de marquesinas y *halls* de salas cinematograficas. Jamas trabajo con guion ni encuadre. Sobre una linea general, imaginaba, desarrollaba sus temas. Mentalmente trazaba su plan. Luego, durante las traspas, en las servilletas de papel del cafe de Corrientes y Tacabano, creaba, planeaba, escribia y numeraba tomas, secuencias y dialogos a tomar el dia siguiente, nunca habia nada que agregar o suprimir. Todo era inspiracion repentina y original. Sus caracteristicas eran la espontaneidad y la rapidez, la precision. Nunca usaba reloj, al vivirlo intensamente, le quitaba importancia al tiempo. En eso coincidia conmigo al repetir:

-El tiempo no existe. Se pierde o pasa. No tiene estabilidad.

Su tiempo era su trabajo y su pasion: el cine. Actores, actrices y directores, mas tarde famosos, se iniciaron bajo su direccion. De la noche a la manana convirtio en astro a Jose Gola (protagonista de *Manana es domingo*). Animo y dirigio a Libertad Lamarque en sus dos primeras grandes labores: *Ayudame a vivir* y *Besos brujos*, dio su primera oportunidad a Lisa O'Connor con *La que no perdono* y a Elena Lucena con *Chumbela*, el mismo Mario Soffici aparecio haciendo de marinero en una escena de *Calles de Buenos Aires*. ¿Asi se inicio Soffici en el cine? Tal vez. Tiempo mas tarde, el, Torres Rios y Discepolo lo llamaban "maestro" a Ferreyra.

Al "Negro" jamas le interesó el dinero pues aseguraba que volvia egoista a la gente. Cuando tenia mucho, le duraba poco, cuando tenia poco, le duraba mucho. Pero practicamente le daba lo mismo tenerlo o no.

("Yo los vi triunfar. Jose A. Ferreyra", diario *El Nacional*, Buenos Aires, 1958.)

Leopoldo Torres Ríos

Somos ingratos con nuestros maestros, lastima que nos vamos dando cuenta en el camino a la vez. Al "Negro" Ferreyra yo le dedique en 1949 *El hijo de la calle*, una de mis películas que presiento le hubiera gustado. Pero le debo mucho mas que esa ceremonia a la distancia. Le debo mi carrera en el cine, no porque él la impulsara. Sin su ejemplo no hubiera filmado o hubiera de ado de hacerlo.

Cuando hablo de Ferreyra me refiero siempre al Ferreyra del cine mudo. Entonces era nuestro Bergman, o el "Griffith criollo" como yo escribí. Y a la vez un bohemio total. Soberbio tipo para el tango, hicimos juntos la letra de *La muchacha del arrabal*. Y para los bailes populares (me llevaba a los del Luna Park, no me olvido,, el cafetín, el piropeo a las chicas del barrio.

Era leo y sin embargo envidiable en muchos aspectos. Su conversacion era generosa, caliente, de frases para retener, de no abandonar. Con mi hermano Carlos, Nelo Cosimi, Roque Fanes y otros pocos, eramos los atorrantes del cine. A Max Glucksmann y Federico Valle, por tener empresas establecidas y regular suerte comercial, los mirábamos con indignacion. El cine que proponia Jose era en definitiva el que hoy se persigue, este cine de la posguerra a partir del neorrealismo, la imagen, sobre todo la imagen.

Yo era un poco menos amigo de él que mi hermano Carlos, pero lo trate mucho y lo seguí durante años. Cuando se lo dejaba un tiempo era difícil volver a él, se lo sentia calladamente autoritario, severo como los reyes de familia de antes. Conoci a su madre, una morena adorable, carinosa, e incluso al padre, que se me ocurria medio bañado. En confidencia puedo recordar que Ferreyra era irresistible para las mujeres. ¡Habia que verlo! Cuando estaba con una muchacha, mejor lo acercarsele. Tenia su tactica: con la mano derecha se tapaba la trompa y les hablaba en sordina. Yo decia que las "cafiñaba", no porque las explotara sino que las sometia al cine y, ¡pobres!, casi no obtenian beneficios esas futuras estrellas.

Lo que el "Negro" hizo en el cine sonoro no me interesa, salvo alguna película con José Gola, tan amigo de él como mío. En el cine mudo fue un portento por sus imágenes, sus climas, sus cuadros barrocales. Si me remonto a antes del treinta, fuera de él solo recuerdo con admiración, profesionalmente hablando, a Roberto Gudi, el que hizo *El mentir de los demás* en 1919. En la evocación cuenta la aclaración de que Gudi, universitario y culto, era un intelectual. Ferreryra era todo lo contrario, un inspirado, un caso que no se va a repetir. Las circunstancias tampoco se repiten, aunque por ahí dicen que yo soy el continuador de Ferreryra. En eso lo copio, de lo paso a los críticos.

(Apuntes tomados por el autor en Río Honda, Santiago del Estero, julio 1958.)

Calki (Raimundo Calcagno)

El primer pionero auténtico del cine argentino. Abrió picadas en la selva a puños machetazos de instinto. Fue capaz de llegar al alma de las cosas humildes. En cierta manera el cine parlante lo desconcertó. Pudimos reírnos cuando la heroína cantaba el diálogo con el galán y le echaba en la cara un tango, pero más tarde la fórmula "*mejor te lo digo cantando*" tuvimos que soportarla en suntuosos films hollywoodenses. Sus mejores películas: *El organito de la tarde*, *Puente Alsina*, *Mañana es domingo*.

(“Para un diccionario informal del cine”, revista *El Hogar*, Buenos Aires, 13 diciembre 1957.)

Georges Sadoul

Creador del cine argentino como arte. Artista algo bohemio, poseía el sentido de la vida, popular su estilo fue seguro y ágil referente a los caracteres y la caracterización.

(*Dictionnaire des cinéastes*, Editions du Seuil, París, 1965.)

Horacio Ferrer

Roberto Firpo ya ni se acuerda –seguro que no– de cuando trabajó en la metalurgica de Vassena, tiempo de aquellos primeros movimientos obreristas que tres años atrás empujaron los acontecimientos de la Semana Trágica. No, no se acuerda; esta, hoy, en apogeo como director de orquesta que toca tangos pero que –hay que estar en la pomada– no desdena un *one-step* o un paso doble. También trascienden sus composiciones: *Di Di, Lo que ta bien ta bien, Alma de bolero, El ahorcado, El amanecer*.

Ahora toca en el más aristocrático de los ambientes con tango Palais de Glace, cerca de la Recoleta.

Son las ocho de la noche –se va el verano– y concluida la vermut danzante, sale Roberto a cenar un bife en algún boliche próximo. Apenas ha ganado la vereda, y ese mozo –moreno oscuro, bocón, crespo, 28 años quizá– le sale al paso.

–Perdone que lo moleste, maestro. No me conoce. Me presento solo: José Ferreyra.

Me han hablado de usted, Firpo, mucho gusto. ¿En qué puedo servir?

Vea, sere rápido: hago películas de cine. ¿Buenas? No sé. Sé, y muy bien, en cambio, que para mí el tango es lo que mejor define a Buenos Aires, y Buenos Aires es siempre tema de lo que hago. Conclayo: tengo la idea de meter algunos tangos en mi próxima vista y quiero que usted los componga y los ejecute. ¿Que le parece?

Muy lindo. Pero eso exige que yo actúe en sala cada vez que se pase la película. No tengo tiempo.

–Pienso de otro modo. Mi idea es grabar su música en unos discos especiales, y con un sistema que yo sé, sincronizarlos a la acción, a las imágenes. ¿Qué me dice ahora?

–¿Y el libreto, che?

Ferreyra se apunta con el índice la frente. Firpo agarra y sonrío.

–¿Vos querés ser el Contursi del cine, no?

—Ojalá.

—Vamos, venite a churrasquear conmigo. De mientras, charlamos de eso.

—Si en vez de una carne hay canita quemada

—¿Por qué no?

La película se hace, con Lidia Liss como protagonista. Se estrena en julio de este 1922, en el cine Esmeralda, y como la cuestión de los “discos especiales” no camina, Firpo toca en la sala, con su orquesta, los tangos. Uno de estos lleva letra de Ferreyra y el mismo título de la realización: *La muchacha del arrabal*.

(“El Contursi del cine”, en *El libro del tango*, Ossorio Vargas, Buenos Aires, 1970.)

Manuel Villegas López

El cine mudo argentino es una nebulosa de tanteos y frustraciones en todas direcciones posibles, pero con un denominador común: su carácter popular. Porque la burguesía argentina y, más aún, las clases cultas desdeñaban por completo el cine nacional. Seguramente, la figura más destacada de aquel periodo es José A. Ferreyra, fecundo e improvisador, castizo por excelencia, cantor de los barrios porteños y sus gentes humildes y convencionales, en folletines sentimentales, desde *El tango de la muerte* hasta *La muchacha del arrabal*, *La costurera que dio aquel mal paso* o *Perdon, viejita*. Fue un luchador heroico, en un cine pobre, y continuó su obra en el sonoro. Con él se forma Leopoldo Torres Ríos, cuyo verdadero apellido era Torre, padre de Leopoldo Torre Nilsson (“Leopoldo Torre Nilsson”, en *Los grandes nombres del cine*, tomo II, Editorial Planeta, Barcelona, 1973.)

Leopoldo Torre Nilsson

A una distancia mas o menos cercana conoci a buena parte de los pioneros de nuestro cine. Tendría doce años o poco más cuando supe de Mario Gallo, entonces olvidado por casi todos. También de Julio Alsina, práctico, activo, que no se daba por vencido, y bastante mas de Nelo Cosimi, muy vigoroso, vociferante, un buen hombre que perdió el tren cuando el sonido le complació su noción muy primitiva del cine.

Tengo los mas nitidos, emotivos recuerdos de José Agustín Ferreyra, un gran amigo de mi padre y de mi tío Carlos, éste su consecuente iluminador y asistente técnico en películas mudas. No se bien si esa amistad partía de otro tío mío, Javier Torre, pintor como lo fue inicialmente Ferreyra, se decía, hoy me parece una nebulosa. Lo cierto es que el tío Carlos era el único que tuteaba a Ferreyra entre un grupo de gente que lo seguía incondicionalmente, y lo reconocía bandera de un cine en gestación que obligaba a privaciones, a una pobreza que ahora ni se puede imaginar.

Mi padre lo había seguido encandilado, en la bohemia de bastante antes del treinta y había escrito con él un tango, correspondiente a una película *La muchacha del arrabal*. Allá por 1922, si no me equivoco. Al tango le puso música el maestro Roberto Firpo y al ser grabado nada menos que por Carlos Gardel dio los pesos que las películas de entonces no daban ni por milagro.

Ferreyra era moreno, creo que mestizo. Era un gran conversador, tenía imaginación, autoridad, simpatía, todo eso que hoy se dice carisma, solía ser inapelable. Pero el tío Carlos no le toleó una vez una mordaz sonrisa de desaprobación a propósito de un trance sentimental y dejó de hablarse con él largos años. El primer recuerdo de Ferreyra es leano, parece un cuento. Yo era niño y en mi casa había revuelo, se preparaba la mejor vajilla, se ensayaban los mayores honores porque Ferreyra venía a cenar con María Turgénova, también su estrella, alta, rubia, imponente, regordeta. Se lo recibía como a un prócer.

Mi padre lo llamaba "El Negro Ferreyra" o simplemente "El Negro", igualmente todo el ambiente, el periodismo, los amigos y conocidos dispersos en los bares de la calle Corrientes. Así me acostumbré yo a citarlo desde chico. Paso el tiempo, y la admiración paterna decrece algo. "El Negro" filmaba, vaya a saberse de qué agrado, los primeros éxitos de Libertad Lamarque en vía de estrella. Mi padre comentaba en rueda familiar: "Esta haciendo macanas". Se seguían tratando con la antigua cordialidad de copas y cate, yo testigo adolescente casi siempre mudo, no entusiasmado. Nos solíamos ver, además, una vez por semana, en los obligados estrenos nacionales del cine Monumental. La noticia de su muerte nos sorprendió viajando a Mar de Plata, mi padre, Calki y yo. Nos quedamos mudos, impotentes.

Hoy la figura de José Agustín Ferreyra se me engrandece. Me dibuja la dimensión del precursor incansable y visionario junto a la imagen luchadora de Leopoldo Torres Ríos, mi padre, y me porta la impresión circunstancial de un director que conoció en su decadencia.

Creo que es una lección de autenticidad la de este poeta de Buenos Aires. Una lección que el cine argentino debe atender sin petulancia. Esta en sus films más modestos, individuales y sinceros: por ejemplo *Mañana es domingo* y *Puente Alsina*, y, a través de ellos, puede tener vigencia el paralelo tantas veces intentado entre Ferreyra y Evaristo Carriego.

("El Negro Ferreyra", en *Torre Nilsson por Torre Nilsson*, Editorial Fraterna, Buenos Aires, 1985.)

Antonio Ber Ciani

Con apreciable diferencia de edad, con el respeto que me intimidaba y tratándolo regularmente de usted, fui amigo de José Agustín Ferreyra. La amistad dimanó de trabajar a su lado y en consecuencia asistir a sus ruedas, que eran animadas, bajo el imperativo de un caudilla e que el "Negro" ejercía como dejando llover.

Trabaja é con el delante y detrás de la cámara, comenzando en un período que yo llamaba "semi silencioso". A poco de conocerlo integré los elencos de *El cantar de mi ciudad* y *Manequitas porteñas*. Pasaron los años, ya el sonido con todo, y estuve con él cerca de la dirección en *Ayúdame a vivir*, *Michaichis de la ciudad* y *Besos brujos*. Parece mentira, de *Besos brujos*, el último título de la serie, ya han pasado cincuenta años!

El tiempo no me ha desdibujado la extraordinaria figura de Ferreyra y atortanadamente nuevas generaciones han reverdecido su recuerdo. Tenía el instinto del cine y de ahí me parece un acierto el título de la biografía que se le hizo en un libro. Yo tengo que decir que Ferreyra era, además, una personalidad completa. La sencillez de los argumentos que abordó podría invitar a suponer lo contrario. A pesar de aparecer como hombre de tertulias, como gran charlista, como don Juan atamado, Ferreyra era un reconcentrado, un contemplativo, un solitario. Había un mundo Ferreyra... seguramente de códigos intransferibles... un misterio.

Conocerlo no era fácil y creo, sin embargo, haberlo conocido bastante. No discutía pero en el set nadie hubiera osado contradecirlo o ni siquiera insinuar el asomo de una discrepancia. Sus películas eran muy soyas... aun las más comerciales... y nadie iba a interterirlas.

Es probable, como se ha dicho, que en los últimos años ya fuera un cangosta del pasado, sobre todo por las facetas tan individuales que hicieron difícil su asimilación a la industria. Pero aun así mantiene sus particularidades: visión repentinista, facultad de improvisación, plasticidad, comunicación con el actor. Libertad Lamarque se hizo estrella por innegables condiciones propias pero también por el acierto de Ferreyra en descubrirlas.

Con Ferreyra fui a Río de Janeiro en 1938. Eran de la partida la actriz Elena Lucena y el camarógrafo Adán Jacko. Anticipándose, el "Negro" estaba en la posibilidad y la necesidad de la coproducción. De tal manera aceptó la invitación de una acaudalada dama brasileña, Carmen Santos. Íbamos como un equipo muy entusiasta, íbamos a

dirigir, yo ya me había comprometido en la realización de una película cada uno. El proyecto se desbarató porque Ferreryra no aceptó la pretensión de la madoniana productora en convertirse en actriz estrella. No vea eso y se negó. Fui solidario.

Mi anécdota más pintoresca con él es algo muy personal. Tuvo que ver con una rivalidad potencial acerca de una mujer. Hicimos un viaje en taxi con el autor, convencimiento de un duelo sin armas que iba a tener lugar en los bosques de Palermo. En el viaje discutimos, con vehemencia, en un medio tono. Cuando llegamos, al bajar del automóvil, terminamos por abrazarnos mutuamente, sonreímos, reímos y conciliamos instantáneamente. Nos abrazamos. Volvimos a reír y nunca más habíamos del caso o tuvimos otro tipo de diferencia.

Y ya le conté otras veces que el "Negro" barroncaba sus ideas o planes en un cuadernito escolar. Gasté muchos. En estado de éxtasis le pido a la madre el cuaderno. Ceñosamente dijo que anotaba una idea. Pero minuto cas, en seguida. La madre puso el cuadernito en las manos de Jose mientras se lo velaba.

(Dictado al autor, en Buenos Aires, mayo 1987.)

FILMOGRAFÍA

Abreviaturas: *d* dirección *arg* argumento *adapt* adaptación *diál* diálogos *tot* fotografía con cámara *esc* escenografía *scr* siendo *comp* compaginación *mus* música *asst. de dir.* asistente de dirección *lab* laboratorio *int* intérpretes *e.t.* estudio *pr* productor o producción *dist* distribución *dur* duración *estr* estreno

Período mudo

1915

Una noche de Garufa (o *Las aventuras de Tito*). *d*, *arg* y *esc*: José A. Ferreyra. *tot*: Atilio Lipizzi. *est*: Lipizzi. (San José y Cochabamba) *pr*: "Menito" Acuña. *int*: "Menito" Acuña, José A. Ferreyra y otros. *nados*: *dur*: 3 actos. (Prácticamente no tuvo explotación comercial, se exhibió un día en el cine Colón, de Plaza Lorea.)

1916

La isla misteriosa. *d*: José A. Ferreyra. *tot*: Luis A. Scaglione. *int*: Mimi D'Orleans. (Probable productor y argumentista fue Italo Fittori. Se habría estrenado con bastante retraso en el cine Crystal Palace.)

La fuga de Raquel. *d*, *arg* y *esc*: José A. Ferreyra. *int*: María Reimó. *pr*: Gumersindo F. Ortiz. *estr*: 8 noviembre 1916. (Citado en algunas fuentes con el subtítulo de *Tito diplomático*, que refiere relación con *Una noche de garufa*. Presumiblemente, Ferreyra interpretaba un papel. Se habría filmado en los sets instalados por Ortiz

en Cevallos al 1400) bajo los sucesivos títulos de América Buenos Aires Film, Mar de Plata Film y Ortiz Film.

1917

El tango de la muerte. *d.* arg. y esc. José A. Ferreyra *tot.* Luis A. Scaglione *int.* María Reino (Margarita), Margarita Perini (Jeanette), Nelo Cosimi (El Pescaíto), Maná, Lannis (Renato), Pasqua Demarco (el Malevo) *est.* Ortiz Film (Cevallos al 1400) *pr.* Gañersindo F. Ortiz (Ortiz Film) *est.* 9 de abril 1917, *cine* Real.

Venganza gaucha. *d.* arg. y esc. José A. Ferreyra *int.* María Reino, Nelo Cosimi, Lidia Bottia, Ines Castellano *est.* Ortiz Film (Cevallos al 1400) *pr.* Gañersindo F. Ortiz (Ortiz Film) (Antes de terminarse el film, Ortiz ciso a la productora Ignoras, si el rodaje continuó o si Ferreyra hizo una compensación especial para la explotación comercial de la película por terceros.)

1919

Campo ajueira. *d.* arg. y esc. José A. Ferreyra *tot.* Pío Quadri *int.* Nelo Cosimi, Lidia Liss, Diego Figueroa, Yolanda de Marichien (Yolanda Labarden), Alejandro Pizarro *lib.* HFA (Pío Quadri) *pr.* Ferreyra Film *est.* Municipal Film (Alejandro Comerz) *est.* 9 de abril 1919, *cine* Paaco (entre los exteriores se filmaron en el lago Paraná.)

De vuelta al pago. *d.* arg. y esc. José A. Ferreyra *tot.* Luis A. Scaglione *int.* Nelo Cosimi, Lidia Liss, Carolina Giménez, Sara La Rosa, Ángel Bayano, Moisés, Diego Figueroa *lib.* HFA (Pío Quadri) *pr.* Ferreyra Film *est.* en América Latina *est.* 27 de noviembre 1919.

1920

Palomas rubias. *d.* arg. y esc. José A. Ferreyra *arg.* Leopoldo Torres Ríos *tot.* Carlos D. Torres Ríos *int.* Lidia Liss (Helena Carter), Jorge Latente (Carlos Ríos), Rodolfo Vismara (Roberto Recto), Moisés Lasda (Moisés Agado), Enrique Panzi (Hector Carter), José Pá, El Cuero

la ciudad,, Maria E. Castro (Rosa Juana, la sonadora), Carlos Dux (Demetrio, el poetaastro), Lisa Rev (Elsa, la campesina), Carlos Lassalle (Alberto, el patolerito) *pr* Mayo Film *estr* 26 septiembre 1922 cines American Palace y teatro Florida

La chica de la calle florida. *d y arg* Jose A. Ferreyra *tot* Luis y Vicente Scaglione *int* Lidia Lass (Alicia, la chica de la calle Florida), Jorge Lafuente (Jorge, estudiante de derecho), Elena Guido (Juana, la dactilografata,, Cesar Robles (Amancio, el gerente), Augusto Coçalbes (Don Jaime, el dueño), Leonor Alvear (Elsa, una empleada,, Carlos Lassalle (Carlos, un muchacho), Alvaro Escobar (Pedro, el botones) *est* Colon Film (Boedo 51) *pr* Colon Film (Luis y Vicente Scaglione, *dur* 7 actos *estr* 21 noviembre 1922, cines Esmeralda, Capito, Gaumont, Callao y Empire

1923

Melenita de oro. *d y arg* Jose A. Ferreyra *tot* Luis y Vicente Scaglione *int* Lidia Lass, Jorge Lafuente, José Plá, Álvaro Escobar *est* Colón Film (Boedo 51) *pr* Colon Film (Luis y Vicente Scaglione) *dur* 6 actos *estr* 4 unio 1923, cines Gaumont, Esmeralda y Petit Splendid.

Corazón de criolla. *d y arg* Jose A. Ferreyra *tot* Luis y Vicente Scaglione *int* Yolanda Labarden (Magna), Jorge Lafuente (Juan Carlos), Elena Guido (Rosa,, Cesar Robles, Gloria Grat *est* Colon Film (Boedo 51, *pr* Colon Film (Luis y Vicente Scaglione) *dist* Corbiciet y Cia *dur* 6 actos *estr* octubre 1923

La maleva. *d y arg* Jose A. Ferreyra *tot* Luis y Vicente Scaglione *int* Yolanda Labarden, Gloria Grat, Elena Guido, Jorge Lafuente, Cesar Robles, José Pla, Alvaro Escobar *est* Colón Film (Boedo 51) *pr* Colon Film (Luis y Vicente Scaglione)

La leyenda del Puente Inca. *d y arg* José A. Ferreyra *tot* Roque Fanes *int* Nelo Cosimi (Incano), Amelia Mirel (Maria Rosa), Yolanda Labardén (Mavelina), Hector Miguez (Raimundo) *pr* Marcelo Corbiciet *dist* Programa Patria *dur* 5 actos *estr* noviem

bre 1923 Teatro San Martín (Los exteriores se filmaron en Mendoza, al pie de la Cordillera.)

1924

El arriero de Yacanto. *d y arg* José A. Ferreyra *tot* Roque Funes. *cam* Antonio Prieto *int* Nelo Cosim, Yolanda Labarden, Hector Miguez. Antonio Prieto *pr* Corbiel y Cia. *dur* 6 actos. *estr* 6 junio 1924 cine Crystal Palace (Se filmó casi íntegramente en exteriores, la mayoría en Yacanto, provincia de Córdoba, y algunos en Buenos Aires, cerca de los Mataderos.)

Odio serrano. *d y arg* José A. Ferreyra *tot* Roque Funes *int* Nelo Cosim, Yolanda Labarden, Hector Miguez, Antonio Prieto. *pr* Corbiel y Cia. (Los exteriores se filmaron en Córdoba y el bajo Paraná.)

Mientras Buenos Aires duerme. *d y arg* José A. Ferreyra *tot* Roque Funes *int* Mary Clay (Maria Claus o Mary Ryo), Jorge Latuente, Carmen Martinez, Julio Donadille. Augusto Gogalbes, Percival Murray *est* Rivadavia esquina José María Moreno (Tyka) *pr* José Ferreyra para Tyka Film. *dist* Mundial Film. *estr* mayo 1925, cine Metropol. (Algunos interiores se filmaron fuera del set, en decorados levantados en la terraza de una casa sita en Detensa entre Carlos Calvo y Humberto 1°. El bandoneonista Anselmo Aieta trabajó de extra.)

1925

Mi último tango. *d y arg* José A. Ferreyra *tot* Roque Funes *int* Nora Montaban, Percival Murray, Elena Guido, Julio Donadille, Rafael de los Llanos, Alvaro Escobar *est* Colon Film (Boedo 51). *pr* Juan Glize para San Martín Film. *dist* Argentina Program. *dur* 6 actos. *estr* 19 mayo 1925, cine Metropol. (Muchas exhibiciones fueron acompañadas con la ejecución del tango *Y reías como loca*, letra de José A. Ferreyra y música de Eduardo "el Chon" Ferreyra, alusivo al argumento del film.)

El organito de la tarde. *d y adapt* José A. Ferreyra *arg* José González Castillo sobre el tango homónimo *int* Las Argentinas *int* María Targenova (Estrella), Juan Donadillo (Adolfo), Mecha Capos (Adela), Arturo Forte (Le Pape), Lonia Hoyos (Casaca de oro), Alvaro Escobar (Juan), Mario B. Gallet (Polo) *esc* Coron Film (Poco 5) *pr* Coron Film (Las y Vicente Scaglione) *dist* Argentina Program *estr* 3 octubre 1925, cines Avemar, Garibaldi, Luram, City y Selva Lavalle (En las primeras exhibiciones fue acompañada con la ejecución de dos tangos anseros: *Organito de la tarde*, letra de José González Castillo y música de Camilo Castell y *El amor te la cille*, letra de José A. Ferreyra y música de Adolfo los Hoyos.)

1926

La costurerita que dio aquel mal paso. *d* José A. Ferreyra *arg* Leopoldo Torres Ríos, sobre el soneto de Evaristo Carrigo *esc* José A. Ferreyra *int* María Targenova (Cepe Farah), Arturo Forte, Cleo Palumbo, Alvaro Escobar *esc* Coron Film (Boedo 5) *pr* Juan Glize para San Martín Film *dist* Odeon Film Corporation *estr* septiembre 1926, cine Paramount.

Muchachita de Chielana. *d y arg* José A. Ferreyra *int* Emilio Peruzzi *int* María Targenova, Lonia Hoyos, Luchiano De Luca, Alvaro Escobar, Arturo Forte (Emilio Merande) *pr* José A. Ferreyra y Emilio Peruzzi para Ferreyra Film *dist* Cienfuegos Film y del Plata *int* octubre 1926, cine Esmeralda (Se acompañaba con la ejecución de tango *Muchachitas te extrañan*, letra de José A. Ferreyra y música de Arsenio Anaya, inspirado por el film).

La vuelta al bulín. *d y arg* José A. Ferreyra *int* Alvaro Escobar *int* 3 actos. Se exhibía integrando un espectáculo que incluía Alvaro Escobar montaba con monólogos y estampas de tango.

1927

Perdon, viejita. *d y arg* José A. Ferreyra *int* Carlos Torres Ríos *int*

Período sonoro

1931

Munequitas porteñas. *dir y arg* José A. Ferreyra *fot* Gumer Barreiro y Ladeo Lempard *son* Alfredo Murua y Genaro Scabarra (Side) *esc* Antonio Magnano *mus* Hans Bredt *int* Maria Turganova (Maria Estner), Florentino Delbene (Alberto), Arturo Forte (Héctor Laborda), Mario Soffici (Don Antonio), Laura Montiel (Adela), Antonio Ber Ciani (Rodolfo), Serafin Paoli (Don Nicola), Edel Randon (Blanca), Rivela Tonetti (Margot), Julio Bunge (peluquero), Dionisio Giacomo (mancero) *est* Boedo 51 (Ariel), *pr* Adolfo Z. Wilson para Patagonia Film *dur* 73 minutos *estr* 7 agosto 1931, cine Renacimiento (Aunque por el sistema Vitaphone, fue la primera película de largometraje enteramente sonora. Se publicitó, en afiches, programas y avisos, con el título en plural que en definitiva se le adjudicó, pero en la presentación o títulos la denominación es en singular. Cantado por María Turganova incluye el tango *Munequita*, letra de Adolfo A. Haerschel y música de Francisco Lomuto. Dadosos testimonios dicen que el tango así se titula pero le atribuyen otras autorías. El pintor Sigfrido Pastor, operador cinematográfico en años juveniles, facilitó al autor la letra que en el film cantaba Maria Turganova: "En la pasión del catetín/ me emborrache de mal vivir, para olvidar entre el reír / mi turbia vida / Mas mi destino siempre cruel / no quiso verme sonreír / y en la miseria del alcohol, me abrió otra herida / Hasta que muera yo he de ser / la munequita del placer, / que marchita en el arrabal / sus ilusiones / y se murió en un gota, / sin despertar / Soy una flor / del mal amor". Los títulos del film no son explícitos y los discos no son consultables en la actualidad. Cabe también la conjetura de que el tango se cambiara en sucesivas sonorizaciones.)

1932

Rapsodia gaucha. *d y arg* Jose A. Ferreyra *int* Ignacio Corsini, Irma Cordoba, Miguel Gomez Bao (Fue el primer film en que Ferreyra ensayo el sistema sonoro Movietone, de sonido directamente grabado en la pelicula, pero la experiencia fue tecnicamente deficiente. Por resultar ininteligibles sus dialogos, nunca se estrenó.)

1933

Calles de Buenos Aires. *d y arg* Jose A. Ferreyra *tot* Roque Funes y Alberto Etchebehere *son* Alfredo Murua *mus* Morales, Galano y Casali *int* Guillermo Casali, Nelly Ayllon, Leonor Fernandez, Enriquito A. Mazza, Mario Soffici, Miguel Gomez Bao, Francisco Verding, Delia Elias, bailarina Rosy Moran *pr* Jose A. Ferreyra, *dist* Mendez, *dur* 58 minutos *estr* 16 marzo 1934, cine Porteno (Fue filmada casi integramente en exteriores ciudadanos. Aunque su tondo musical era de cadencias tangueras, incluia motivos jazzisticos, con la intervencion de la jazz melodica de Rudy Ayala. Entre las canciones que canta Guillermo Casali se incluye el tango *Redencion*, letra de Jose A. Ferreyra y Nolo Lopez, con musica del mismo Casali.)

1934

Mañana es domingo. *d y arg* Jose A. Ferreyra *tot* Roque Funes, *son* Alfredo Murua *int* Roberto Salinas (Roberto), Maruja Gil Quesada (Amelia), Jose Gola (Julio), Miguel Gomez Bao (Peringo), Hector Calcaño (gerente), Sara Prosperi (Alicia), Anita Jordán (Tita), Margarita Burke (madre), Jose Mazilli (jefe de oficina), Raulito (jefe de la pandilla), *pr y dist* Jose A. Ferreyra, *dur* 56 minutos *estr* 8 noviembre 1934, cine Palace Theatre

1935

Puente Alsina. *d.* y *arg.* José A. Ferreyra *dir.* Marcos Bronemberg *for.* Gumer Barreiro *cam.* Gumer Barreiro y Adán Jacko *son.* Alfredo Murua *lib.* Alberto Brasotti *comp.* Daniel Sposito *esc.* Pablo Vinogradov *mus.* Cesar Gola, ejecutada bajo su dirección *act.* José Gola, Delia Darany, Alberto Berlo, Pierina Dealessi, Miguel Gómez Bao, José Mazzili, Lita Ramos, Salvador Archila, Alfredo Distasio, Dionisio Giacomo, Pedro Bibé, M. Giraldes, Olga Vera *est.* Side (Campichuelo 553) *pr.* Productora Cinematográfica Argentina *dur.* 64 minutos *estr.* 6 agosto 1935, cine Astor (filmada con preponderancia de exteriores riberenos, aprovechando la construcción del puente que da título al film. La tye e. vals *La canción de la noche*, con letra de José Gola y música de Cesar Gola, y otras canciones interpretadas por Hugo Gutierrez y Ratael Salvatore.)

1936

Ayúdame a vivir. *d.* José A. Ferreyra *arg.* Libertad Lamarque *adapt.* José A. Ferreyra *for.* Gumer Barreiro *son.* Alfredo y Fernando Murua *ab.* Alberto Brasotti *mus.* José Vazquez Vigo *asist. de dir.* Antonio Bertram *int.* Libertad Lamarque (Luisa), Floren Deibene (Julio), Paula Mary (Manluz), Delia Darany (Jeresa), Lalo Harbin (Federico), Santiago Gómez Cou (Enrique), Alcio Suppato (abuelo) *est.* Side (Campichuelo 553) *pr.* Side *dur.* 75 minutos *estr.* 25 agosto 1936, cine Monumental (Los exteriores se filmaron en la provincia de Córdoba. Libertad Lamarque canta cuatro piezas con música de Alfredo Malerba: *Alcorno*, tango, letra de Catulo Castillo; *Ayúdame a vivir*, tango, letra de Alcio Suppato; *Canto a la vida*, marcha, letra de Suppato, y *Arrepentida*, tango, letra de Rodolfo Sciammarella.)

1937

Muchachos de la ciudad. *d y arg.* José A. Ferrer, *a dir.* Gumer Barreiro, *con* Vicente Cosentino, *son* Alfredo y Fernando Murua, *lib.* Alberto Blasotti, *comp.* Daniel Sposito, *e.c.* Antonio Scifo, *mus.* Rodolfo Sciammarella, ejecutada bajo la dirección de Salvador Merco, *ast. de dir.* Antonio Ber Ciani, *int.* Floren De bene (Julio Eduardo), Herminda Franco (Marga), Sara Olmos (Patricia), Miguel Gómez Bar (Lema), Antonio Ber Ciani (Malamuzza), Nely Edison (Pepita), Enrique Maza (Luis), Carlos Perelli (Esteban), Salvador Arce, *a est.* Side (Campachuele 553) *pr.* Side *dur.* 60 minutos, *estr.* 13 mayo 1937, cine Renacimiento. (Incluye canciones de Rodolfo Sciammarella: *Muchachos de la ciudad*, marcha ejecutada por el Cuarteto Melodía dirigida por Oscar Sabino, *a dir.* *Prodad*, *Ast es el tango*, tango cantado por Herminda Franco, *Leleada*, vals para orquesta, y el tango *Ciudad*, cantado por Carlos Dante, los tres últimos ejecutados por la orquesta de Evario Vardaro, con Ambal Frón en bandoneón. El canto de Raddy Aval interpreta motivos jazzísticos.)

Besos brujos. *d y arg.* José A. Ferrer, *a dir.* Enrique Carcia Veloso, *adapt.* José A. Ferrer, *int.* Gumer Barreiro, *con* Vicente Cosentino, *son* Alfredo y Fernando Murua, *lib.* Alberto Blasotti, *comp.* Daniel Sposito y Emilio Murea, *e.c.* Juan Manuel Concado, *mus.* Alfredo Malerba, ejecutada bajo la dirección de José Vazquez Vgo, *ast. de dir.* Antonio Ber Ciani, *int.* Libertad Lamarque, Floren Delbene, Carlos Perelli, Sara Olmos, Antonio Daglio, Satanela, Morena Cholo, Salvador Arce, *a est.* Side (Campachuele 553) *pr.* Side *dur.* 78 minutos, *estr.* 30 junio 1937, cine Monumental. Libertad Lamarque canta los tangos *Besos brujos* y *Ti ti tida es mi vida*, el bolero *Quiero que vayas* y la canción *Vistas (Como un paisaje)*, todas con letra de Rodolfo Sciammarella y música de Alfredo Malerba.)

Sol de primavera. *d* y *arg* José A. Ferreyra *dir* José A. Ferreyra y Floren Delbene *fol* Gumer Barreiro *cam* Vicente Cosentino, *lab* Alberto Biasotti *son* Alfredo y Fernando Murúa *comp* Daniel Sposito y Emilio Murua *esc* Jose Manuel Concado, *mus* Jose Vazquez Vigo, ejecutada bajo su dirección, *int* Floren Delbene (Carlos), Herminia Franco (Primavera), Jose Mazzili (Rosendo), Lloy Alvarez (Don Prudencio), Amelia Musto (Dona Remedios), Sara Olmos (Margarita), Perla Mary (Perla), Nelly Edison, Salvador Arcella, Luisa Noblecilla *est* Side (Campichuelo 553) *pr* Side *dur* 72 minutos *estr* 22 septiembre 1937, cine Monumental (Incluye una canción de Rodolfo Sciammarella, que canta Herminia Franco.)

La ley que olvidaron. *d* Jose A. Ferreyra *arg* Jose González Castillo *fol* Gumer Barreiro *son* Alfredo y Fernando Murúa *lab* Alberto Biasotti *comp* Daniel Sposito y Emilio Murua *esc* Jose Manuel Concado, *mús.* José Vázquez Vigo *int* Libertad Lamarque (Marta), Santiago Arrieta (Alberto Gimenez), Herminia Franco (Helena Alurralde), Pepita Muñoz (Doña Petronila Alurralde), José Mazzili (Carlos), Carmen Mendez (Hermelinda), María Vitaliani (Barranquero), Oscar Soldati (Belindo), Salvador Arcella (Don Nicola), Pochita (Pochita) *est* Side (Campichuelo 553) *pr* Side *dur* 77 minutos *estr* 16 marzo 1938, cine Monumental (Cantadas por Libertad Lamarque incluye *Es mía*, tango, letra de Atilio Supparo, *Noro*, balada infantil, letra de Jose Gonzalez Castillo, *Yo soy Marta*, tango, letra de Gonzalez Castillo y *Destino*, tango, letra de Catulo Castillo, todos con música de Alfredo Marella.)

1938

La que no perdonó. *d* José A. Ferreyra *arg* Gustavo Martínez Zuviría (Hugo Wast) *adapt* Jose A. Ferreyra y Pablo Suerio *fol* Gumer Barreiro *cam* Gumer Barreiro, Ignacio Souto y Alvaro Barreiro *son* Alfredo y Fernando Murua *lab* Alberto Biasotti *comp* Daniel Sposito y Emilio Murua *esc* Jose Manuel Concado *mus.* José

Vazquez Vigo *int* Lisa O Connor (Mercedes Virreyes de Hernandarias), Mario Danesi (Daniel Hernandarias), Jose Olarra (Don Felix), Evelina Dus (Judith Hernandarias), Elena Lucena (Cecilia), Elisardo Santalla (Dr. Monzon), Eloy Alvarez (No Cui-ho), Hector Corre (Pablito Medina), Samuel Gimenez (Juan Chaja), Aurelia Musto (Doña Enriqueta), Roberto Blanco (Antoan), Amelia Lamacque (Pepa Osuna), Salvador Arcella (Creas), Enrique Cerni (Pablo Medina, capataz), Juan Carrara (Cascallares), Juan Siches de Alarcón, Angel Boyano *est* Side (Campichuelo 553) *pr* Side. *dur* 98 minutos *estr* 14 septiembre 1938, cine Monumental (Incluye las canciones *El petterey y chacarera*, letra de Atilio Supparo y musica de Jose Vazquez Vigo.)

1939

Chimbela. *d* Jose A. Ferreyra *arg* Antonio Botti *f t* Gumer Barreiro *son* Alfredo y Fernando Murua *lab* Alberto Biasotti *comp* Emilio Murua *esc* Jose Manuel Concado *mus* Jose Vazquez Vigo, ejecutada bajo su direccion *int* Elena Lucena (Chimbela), Floren Delbene (Carlos María Piran), Eloy Alvarez (Don Nicanor), Nury Montsé (Susy Bernal), Salvador Lotito (Angel), Mary Dornal (Marga), Salvador Arcella, Raal Castro, Alejandro J. Beltrami, Carmen Mendez, Felix Quiros, Julia Mendez, Rita Molina, Pura Diaz, Fernando Campos, Enrique Cerni, Mario Mario, Rafael Carret *est* Side (Campichuelo 553) *pr* G. Miguel *int* Cinematografica Terra *dur* 69 minutos *estr* 30 agosto 1939, cine Monumental (Las canciones que interpreta Elena Lucena son de Rodolfo Sciammarella.)

1940

El ángel de trapo. *d* Jose A. Ferreyra *arg* Alberto P. Rillo *for* Osvaldo Falavella *cam* Adan Jacko *son* Jose Aragone *lab* Alberto Biasotti *esc* Ignacio de Lezica *mus* Adolfo Carabelli *int* Elena Lucena, Eloy Alvarez, Antuco Telesca, Ines Edmonson, Salvador Lotito, Julio Cesar Traversa, Rosita Calpe, Juan C. Molina, Salvador Arcella,

Alfredo I. Beltrami, Carmen Giménez *est.* Atlas (Jorge Newbery al 1000, *pr. y dir.* Atlas Film *dur.* 28 minutos *estr.* 25 abril 1940, cine Astor de cantados por Elena Lucena (chapeo el tango *Amor*, de Rodolfo Sciammola, la otra canción del mismo autor y el vals *Yo me caí* de Enrique Rodríguez.)

Pajaros sin nido. *d.* José A. Ferreyra *arg.* Mariano de la Torre *adapt.* José A. Ferreyra *fr. t.* Osvaldo Falavela *son.* Alfredo Murga *asist. de dir.* Adolfo Carabelli *pr. t.* Elena Lucena, Nini Gamaral, Lloy Alvarez, Roberto Escalada, Cora Lanas, Alicia Rainer, Carmen Gimenez, Mabel Urdiel, Amelia Miso *pr.* Argentum *dist.* La Sud Americana *dur.* 80 minutos *estr.* 13 noviembre 1940 (cine Monumental (Las canciones que interpreta Elena Lucena son de Adolfo Carabelli.)

1941

La mujer y la selva. *d.* José A. Ferreyra *arg.* Lola Pita Martínez *fr. t.* Osvaldo Falavela *son.* Alfredo Murga *asist. de dir.* Abel Valente, *mus.* José Vazquez Vigo *int.* Fanny Loy, Carlos Perelli, Nestor Deva, Cora Lanas, Eulda Lamar, Tomas Cabral, Roberto Marín, José Primatto, José Pulicelli *fr. t.* Scifilm *dur.* 57 minutos *estr.* 3 diciembre 1941 (cine Monumental (los exteriores se filmaron en el Chico (Fanny Loy interpreta canciones de Joaquín Mora y Mario Bartistella, acompañada por el conjunto de guitarras de Consuelo Mallo López.)

- [illegible]

- 6 *Historia del cine argentino*, por José León Paganó, L'Amateur, Buenos Aires 1944.
- 7 Rielar, citado.
- 8 De María Ingerova se separó en 1931. Fue el único matrimonio legal de Ferreyra. El hijo de ambos, Juan Carlos Ferreyra (1919-1981), retrata la relación de pareja. La Ingerova se llamaba María López (española, nacida en Madrid, 1900). Falleció en Buenos Aires, 1972. Véase de aisladas menciones como actriz en radio y teatro.
- 9 Impresiones verbalmente recogidas por el autor. Otras citas no acotadas, especialmente de Leopoldo Torres Ríos, tienen similar origen.
- 10 "Recuerdos y puntos de vista", por Leopoldo Torres Ríos. Folleto sobre este, edición del Centro de Investigaciones de la Historia del Cine Argentino, Cinemateca Argentina, Buenos Aires, 1960.
- 11 *Historia del cine argentino*, por Domingo D. Nubila, tomo I, Cruz de Malta, Buenos Aires, 1959.
- 12 Acerca del vínculo de los hermanos Torres Ríos con Ferreyra puede consultarse *Leopoldo Torres Ríos: el cine del sentimiento*, por Jorge Miguel Couselo, Corregidor, Buenos Aires, 1974.
- 13 "Lo cierto es que mi hijo Carlos era el único que taleaba a Ferreyra entre un grapo de gente que lo seguía incondicionalmente. Carlos no le toleró una vez una mordaz sonrisa de desaprobaron a propósito de un trance sentimental y dejó de hablarse con él, largos años." (*Torre Nilsson por Torre Nilsson*, selección de Jorge Miguel Couselo, Editorial Fraternal, Buenos Aires, 1985).
- 14 Carta personal de Chas de Cruz al autor, diciembre 1966.
- 15 Rielar, citado.
- 16 Rielar, citado.
- 17 Hasta hace poco se sostuvo que *La huella blanca de Donato* se conoció en 1908. El Museo Municipal del Cine Pablo Ducros Hicken demuestra con la edita documentación que se filmó en 1909 y se estrenó en 1910.
- 18 "El documental, además de ser para los sedentarios la más cómoda manera de viajar, se manifestó desde el comienzo como el verdadero camino de la evasión de la realidad cotidiana..." según Roberto Paoletti en *Historia del cine mudo* (traducción de Adelina Millar Ludeba, Buenos Aires, 1967).
- 19 "Y con un afán de superación teatral, como la primera realización de su fantasía sin límites, surgió la reconstrucción histórica... el espectáculo sin truco y sin alma... el Cínado... pero exuberante de multitudes, de decora-

- dos, de reconstituciones. Y por eso se da el caso, a primera vista, curioso de que la reconstrucción histórica nuda el cine en todos los países, cuya cultura sea la latina, que marcan los calendarios". En *El cine. Más y aventura del séptimo arte*, por Manuel Villegas López. Editorial Atlántida, Buenos Aires, 1940.
- 20 Paolella, citado.
- 21 "El abuelo de nuestra cinematografía", reportaje a Arturo Lipizzi, revista *Cine Argentino*, Buenos Aires, 22 septiembre 1938.
- 22 Rielar, citado.
- 23 Rielar, citado.
- 24 Reportaje a Lipizzi, citado.
- 25 Reportaje a Lipizzi, citado.
- 26 El cabildante fue trazado por Francisco Ferrández, director del semanario gremial *La Película* en Buenos Aires, en cuyas páginas se publicaban frecuentes bitácoras contra Ferreruya. Utilizando en tono carioso y admirativo, lo recogió Leopoldo Torres Ríos.
- 27 "Después de *Nitcheu gaucho*", por Pablo C. Duclos Hicken, quinto capítulo de la serie *Orígenes del cine argentino*, suplemento, de la revista *El Hogar*, Buenos Aires, 1954.
- 28 "Cine y gratia nacional. Historia argentina", por Leopoldo Torres Ríos, diario *Crítica*, Buenos Aires, número extraordinario 15 septiembre 1922. Reproducido en el folleto sobre L.T.R., citado.
- 29 "Removiendo viejos ahueros", por Maximo Kemp, revista *Cine Argentino*, Buenos Aires, 20 julio 1939. Se refiere a la actuación de Ferreruya en *Una noche de garufa*.
- 30 "Jose A. Ferreruya o la voluntad romántica", por Francisco Madrid, en el epílogo agregado a la edición argentina de *El cine mundial* de Spencer y Wiley, Buenos Aires, 1944.
- 31 Rielar, citado.
- 32 "Vocación e intención", por Manuel Pena Rodríguez, en el periódico *Cine*, Buenos Aires, 12 febrero 1943. Reproducido en la revista *Lyta*, citada.
- 33 Camerisindo Fernando era hermano mayor de Julian Ortiz, esposo de Mecha Ortiz, quien no cita al primero en sus memorias *Mecha Ortiz por Mecha Ortiz*, Editorial Moreno, Buenos Aires, 1982. Mecha alude circunstancialmente a Ferreruya como un as para hacer éxitos con temas pueriles pero de raíz bien popular". A *La Perchequera* se cita entre larga nómina sin desta-

- 70 Cronica de *El orgullo de la tarde*, sin firma en el diario *La Nación*, Buenos Aires, 14 octubre 1925
- 71 "Hollywood en Buenos Aires", reportaje a Ferreyra en la revista *El Hogar* 1927. Reproducida en el citado folleto de Centro de Investigaciones de la Historia del Cine Argentino.
- 72 "Hollywood en Buenos Aires", citado.
- 73 "Hollywood en Buenos Aires", citado.
- 74 "Hollywood en Buenos Aires", citado.
- 75 "Jose A. Ferreyra habla de un gran arte cinematografico futuro", reportaje del diario *La Tribuna* Buenos Aires, 25 septiembre 1921
- 76 "El favor del publico por el cinematografo se comprende sin mucho esfuerzo. Tiene casi todas las ventajas del teatro sin ninguno de sus inconvenientes, entre los cuales suelde ser el no mentar la voz de los actores" habia asentado la revista *Caras y Caretas* Buenos Aires, 20 febrero 1913. Recoge el parrafo Osvaldo Sosa Cordero libro citado agregando: "¿Quién diria al que lo escribiera que tan solo catorce años despues ese 'teatro del silencio' recurriria a la voz humana y al sonido para seguir subsistiendo?".
- 77 "Fallecio ayer Jose A. Ferreyra, veterano director de la cinematografia argentina", en el diario *Crónica*, Buenos Aires, 30 enero 1943. Publicada sin firma. Roland Loyo textualmente su nota en la audición Bar Gente de Cine. Radio Prieto
- 78 Chas de Cruz, carta citada
- 79 Leyendas de programa de estreno de *El cantar de la ciudad*, que reproduce con mas o menos similitudes declaraciones de Ferreyra a la prensa
- 80 Peña Rodriguez, citado.
- 81 Segun referencia verbal de Pablo C. Dacros Hicken al autor anterior a *Los tres terratenientes* y *Trigo* habria sido *caballeros de cemento*, con dirección y argumento de Roberto Hicken, y Luis Arata de protagonista. Seria el primer largometraje sonoro en Movietone en estricto orden de filmación, pero se estrenó con posterioridad. Se filmó en flamantes estudios de Federico Valle en la calle Cavilán.
- 82 Historiando la carrera cinematográfica de Ignacio Corsini su hijo escribe: "Deteniendo en cuenta, además, que en 1932 habia filmado a las ordenes de Jose A. Ferreyra la película *Kapsoda guacha* que no llegó a estrenarse por defectos en el sistema Movietone". En *Ignacio Corsini mi padre*, por Ignacio Corsini, 1979. Todo es Historia. Buenos Aires, 1979

- 83 Rielar, citado.
- 84 Rielar, citado.
- 85 *Prede historia del cine argentino* por José Agustín Maza y Laila B. Buenos Aires, 1966
- 86 Cita recogida en *Cinco años de cine* por Francisco Madia. Ediciones del Tridente, Buenos Aires, 1946.
- 87 Madrid, citado.
- 88 Madrid, citado.
- 89 *Comedia de cables de Buenos Aires* por Chis de Cruz y Herado del cinematografista, Buenos Aires, marzo 1934
- 90 *Comedia de cables de Buenos Aires* por Nestor del Real Mundo, Buenos Aires, 17 marzo 1934
- 91 Nestor, citado
- 92 Nestor, citado.
- 93 Nestor, citado
- 94 Nestor, citado.
- 95 Elises Petit de Murat en la columna "Sombras y sonidos" *Diario Cívica* Buenos Aires, 10 noviembre 1934
- 96 *Puente Alsina* se exhibió en el momento que el IV Festival de Amistad Franco Internacional de la Argentina en Montevideo había terminado la noche de Ferreryra "Fue advertible la presencia del director argentino Delmar Jives, a quien *Puente Alsina* interesó vivamente por la fuerza y el ritmo de sus secuencias, y la actuación de Goñi a quien calificó de 'caro cable argentino'" *Diario correo de la tarde* Buenos Aires, 24 marzo 1962
- 97 *Torre Nilsson por Torre Nilsson*, citado
- 98 Juan José Sebreli, libro citado.
- 99 Calki, citado
- 100 *En Reportaje al cine argentino. Los papeles del sector* por Mariano Calistro, Oscar Cetrangolo, Claudio España, Andrés Iturrigoyen y Carlos Lindón, Anesa/Crea, Buenos Aires, 1978
- 101 *Reportaje al cine argentino*, citado.
- 102 Calki, citado.
- 103 Declaraciones de Enrique García Velloso a la prensa metropolitana el 29 junio 1937, día antes del estreno de *Besos brujos*
- 104 *Besos brujos* es el título original del cuento de García Velloso, publicado en *La Novela Semanal*, Buenos Aires, 6 marzo 1922. Con otros dos integro el

- 101 *El tango en la Argentina*, por Carlos A. B. de B. Buenos Aires, 1969.
- 102 Matamoro, citado.
- 103 Calki, citado.
- 104 *Reportaje al cine argentino*, citado.
- 105 *El tango en la Argentina*, por Carlos A. B. de B. Buenos Aires, 1986.
- 106 Libertad Lamarque, citada.
- 107 *El tango en la Argentina*, por Carlos A. B. de B. Buenos Aires, 23 septiembre 1937.
- 108 "Voces del tango", *El tango en la Argentina*, por Carlos A. B. de B. Buenos Aires, 23 septiembre 1937.
- 109 "Nuestro tango", *El tango en la Argentina*, por Carlos A. B. de B. Buenos Aires, 27 abril 1940.
- 110 *El tango en la Argentina*, por Carlos A. B. de B. Buenos Aires, 4 diciembre 1941.
- 111 *El tango en la Argentina*, por Carlos A. B. de B. Buenos Aires, 4 diciembre 1941.
- 112 Editorial Tráfico, 1931.
- 113 Scalabrini Ortiz, citado.
- 114 *El tango en la Argentina*, por Carlos A. B. de B. Buenos Aires, 4 diciembre 1941.
- 115 *El tango en la Argentina*, por Carlos A. B. de B. Buenos Aires, 4 diciembre 1941.
- 116 Scalabrini Ortiz, citado.
- 117 *El tango en la Argentina*, por Carlos A. B. de B. Buenos Aires, 4 diciembre 1941.
- 118 Calki, citado.
- 119 *El tango en la Argentina*, por Carlos A. B. de B. Buenos Aires, 4 diciembre 1941.
- 120 *El tango en la Argentina*, por Carlos A. B. de B. Buenos Aires, 4 diciembre 1941.

asamblea ante nosotros contornos realmente trágicos. Hasta llegabamos a la alucinación".

- 132 *El nombre de la barana y de la puntada* por Nicolás Oliva, Buenos Aires, M. Gleizer, 1933.
- 133 "Cinematografía nacional", Torres Ríos, citado.
- 134 "A la prensa" por José A. Ferreyra en la citada edición de *La gaucha*. Escasos días antes se había publicado una similar nota de Leopoldo Torres Ríos titulada "Meros mezanquitas, señores cronistas", revista *Cine Universal*, Buenos Aires, 22 enero 1921.
- 135 "A la prensa", Ferreyra, citado.
- 136 "A la prensa", Ferreyra, citado.
- 137 "A la prensa", Ferreyra, citado.
- 138 "A la prensa", Ferreyra, citado.
- 139 "A la prensa", Ferreyra, citado.
- 140 "A la prensa", Ferreyra, citado.
- 141 "A la prensa", Ferreyra, citado.
- 142 "A la prensa", Ferreyra, citado.
- 143 "A la prensa", Ferreyra, citado.
- 144 "A la prensa", Ferreyra, citado.
- 145 "A la prensa", Ferreyra, citado.
- 146 "A la prensa", Ferreyra, citado.
- 147 "A la prensa", Ferreyra, citado.
- 148 "Cinematografía nacional" Torres Ríos, citado.
- 149 Rielar, citado.
- 150 Rielar, citado.
- 151 "Así era José A. Ferreyra" por Carlos de Cruz *Herrado del cine* Buenos Aires, 21 diciembre 1966.
- 152 "El romancero del cine argentino de 1918" por M. A. Córdova Alsina, revista *Aquí Está*, Buenos Aires, 1943.
- 153 Córdova Alsina, citado.
- 154 "El oro por un dólar y el níquel por centavos" por María Soffici, periódico *cine* Buenos Aires, 12 febrero 1943. Reproducido en el folleto del Centro de Investigaciones de la Historia del Cine Argentino y en *El cine*, citados.
- 155 Soffici, citado.
- 156 *El cine Historia y estrategia del séptimo arte* por María Luz Morales, tomo III Salvat, Madrid, 1959.

157 Rielar, citado.

158 Rielar, citado.

159 Soffici, citado.

160 Antonio Berclari: véase testimonio en este volumen.

161 Francisco Madrid: citado epílogo de *Ferreryra* de J. J.

ÍNDICE GENERAL

El cine por instinto, por David Blaustein	7
Jorge Miguel Couselo, un cineasta distinto, por Manuel Antin	9
Recuerdo de Jorge Miguel Couselo, (1925-2001), por Fernando Martín Peña	11
Prólogo a la segunda edición	15
Comienzo de una biografía	17
Descubrimiento del cine	25
El profesionalismo	33
Culminación en el mudo	49
Transición y apogeo	59
Éxito y ocaso	75
En el tango	89
El militante	103
Testimonios y juicios	115
Mario Soffici	115
Pablo Cristián Ducrós Hicken	117
Francisco Madrid	119
Amelia Monti	120
Leopoldo Torres Ríos	122

Calki (Raimundo Calcagno)	123
Georges Sadoul	123
Horacio Ferrer	124
Manuel Villegas López	125
Leopoldo Torre Nilsson	126
Antonio Ber Ciani	127
Filmografía	131
Período mudo	131
Período intermedio	137
Período sonoro	138
Notas	145

Se terminó de imprimir en el mes de
 setiembre de 2001 en los talleres de
 GEA, Santa Magdalena 635, Buenos
 Aires. TE 4302 2014 / 4303 2065

Pioneros del cine argentino hubo varios para admirar, respetar o tolerar. Entre ellos se impone, dominante, José Agustín Ferreyra (1889-1943). Es el gran primitivo. Pintor, escenógrafo y poeta, su amor fue el cine. Lo abordó como juglar retando al ridículo, filmando en las calles del Buenos Aires de ayer.

JORGE MIGUEL COUSELO (1925-2001). Argentino. Crítico cinematográfico (*Correo de la tarde, La Opinión, Clarín, Herald del cinematografista, Leoplán, Panorama, Tiempo de cine*), periodista, historiador del cine, ensayista (publicaciones especializadas argentinas y extranjeras, radio y televisión). Presidió el Centro de Investigación de la historia del cine argentino y fue profesor de historia del cine sonoro nacional en la Escuela Superior de Bellas Artes (Universidad Nacional de La Plata) y en la Universidad del Cine. Ocupó el cargo de secretario en la Fundación Cinemateca Argentina. Intervino como jurado y cumplió diferentes funciones en el Festival Internacional de Mar del Plata (1961, 1962, 1965 y 1968). Entre 1971 y 1976 dirigió el **Museo del Cine "Pablo C. Ducrós Hicken"**. En 1976 fue separado de la Dirección del Centro Cultural General San Martín. Aparte del presente volumen –editado por primera vez en 1969– escribió *"Leopoldo Torres Ríos, el cine del sentimiento"* (1974) y entre otros– compiló *"Torre Nilsson por Torre Nilsson"* (1985). Un año antes participó como coautor de la *"Historia del cine argentino"*, publicada por el Centro Editor de América Latina. Para la misma editorial dirigió la colección *"Los directores del cine argentino"*. Restaurada la democracia, en 1984 le cupo disolver el Ente de Calificación Cinematográfica y, posteriormente, se desempeñó en el Instituto Nacional de Cinematografía. Escribió guiones para **Imágenes del pasado** (1962), **Horacio Quiroga** (1974) y **El tango en el cine** (1980). Actuó como jurado en el Festival Cinematográfico Internacional de Huelva (España), en 1988. Desde 1996 fue miembro de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas hispana.

ISBN 987-9423-90-9



9 789879 423905